

Xva3- SĂ ÎNȚELEM
1725/8

SĂ RECUNOAȘTEM

L

EDITURA MERIDIANE

ARTA RENAȘTERII



Gérard LEGRAND

1747
LAROUSSE

ARTA RENAȘTERII

Apărută în Toscana la începutul secolului XV, arta Renașterii s-a extins în toată Italia înainte de a influența arta europeană în ansamblul său.

Revoluție în istoria gândirii, Renașterea se distanțează de valorile medievale întemeindu-se pe o redescoperire a Antichității. Provenită din umanism, ea situează omul în centrul reprezentării lumii.

Artă Renașterii arată cum, adoptând preocupările epocii sale, arta reflectă imaginea unei societăți care se laicizează. Ea slujește multiplele puteri care își găsesc în ea un mijloc de a-și manifesta hegemonia și bogăția.

Lucrarea evocă o perioadă în care frontierele dintre științe sunt mai puțin marcate decât astăzi: pictorii sunt sculptori și arhitecți, precum Michelangelo, dar și ingineri și savanți, precum Piero della Francesca sau Leonardo da Vinci.

Revoluție estetică, arta Renașterii nu este monolitică. Dezvoltându-se pe parcursul a două secole, ea evoluează de la inventarea perspectivei până la deformările manieriste ale lui Pontormo sau Parmigianino. Își găsește exprimări specifice în Franța cu Școala de la Fontainebleau, în Flandra cu Bruegel cel Bătrân sau cu Quentin Metsys, în Anglia cu Holbein, în Germania cu Dürer.

Artă Renașterii afirmă în sfârșit, pentru prima oară de la Antichitate, revendicarea în numele artistului, a unui loc eminent, sau cel puțin aparte în societate, deschizând calea unei concepții absolut moderne asupra artei.

Colecția SĂ ÎNȚELEGEM ȘI SĂ RECUNOAȘTEM îi oferă cititorului un mijloc simplu și accesibil de a dobândi cunoștințele indispensabile pentru a înțelege arta, literatura, civilizațiile.

ISBN 973-33-0437-9

LAROUSSE

AUTORUL

Gérard Legrand, critic de artă și de cinema, a predat estetica filmului la FEMIS. A ținut cursuri la Institut d'art et d'archéologie din Paris și a coordonat *Dictionnaire universel de la peinture* (Robert). Colaborator al lui André Breton pentru *l'Art magique* (reed. Adam Biro/Phébus), este deosebi autorul unui *Giorgio de Chirico* (Filipacchi) și, în colecția „Comprendre et reconnaître”, al volumului *l'Art romantique* (Larousse).

Ilustrațiile de pe copertă, de sus în jos și de la stânga la dreapta:

Ambrogio Lorenzetti, *Prezentarea la templu*
(Galeria Uffizi, Florența).

Foto © Scala

Donatello, *David învingător al lui Goliat*, bronz,
c. 1440 (Muzeul Național Bargello, Florența).

Foto © Alinari/Giraudon

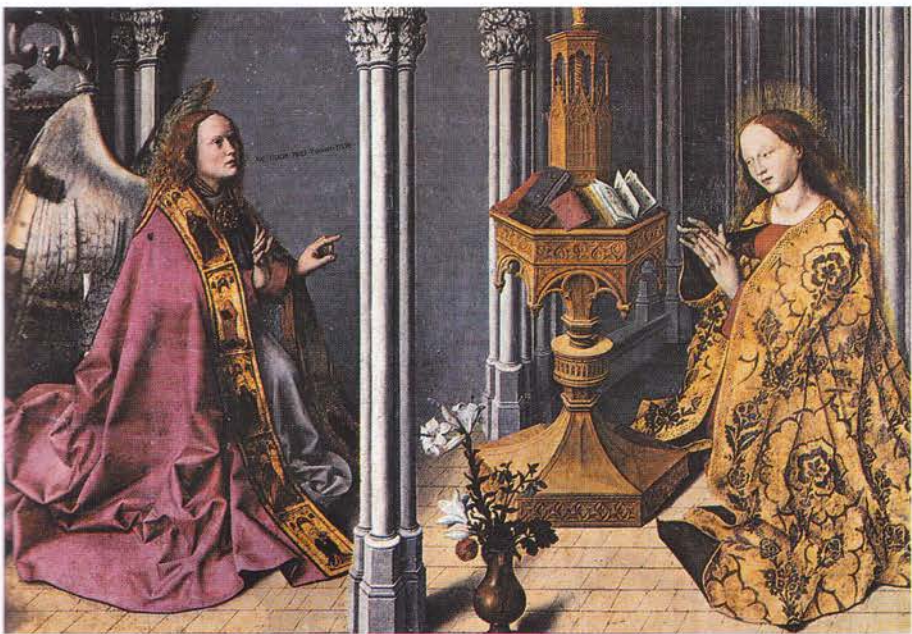
Sandro Botticelli, *La Primavera* („Primăvara”),
c. 1478 (Galeria Uffizi, Florența).

Foto © Scala

Veronese, *Nunta din Cana*, detaliu, c. 1571
(Muzeul Luvru, Paris).

Foto © RMN

ARTA RENAȘTERII



Biblioteca Univ. de Arte Iasi



C0009541



EDITURA MERIDIANE

ARTA RENAȘTERII

Gérard LEGRAND

Traducere de
Andrei NICULESCU



LAROUSSE

Responsabil de ediție
Dominique Wahiche

Pentru ediția franceză:
Redactor
Françoise Maitre

Cercetări iconografice
Valérie Vidal

Concepție grafică
Gilles Vuillemard

Realizare grafică
Uli Meindl

Pentru prezenta ediție:
Redactor
Elena Victoria Jiquidi

Tehnoredactare computerizată
Gheorghe Mihăiță

Fotogravură: Maury, Malheshherbes
Tipărit în octombrie 2000
la Grafica Editoriale, Bologna (Italia)

© LAROUSSE BORDAS 1997
© LAROUSSE BORDAS / HER 1999
© EDITURA MERIDIANE 2000
pentru prezenta ediție românească
ISBN 973-33-0437-9

Ilustrații

Pagina 1:
Maestrul Bunevestiri din Aix, *Bunavestire*,
c. 1443-1445, detaliu din panoul central
(biserica Sainte-Marie-Madeleine, Aix-en-Provence).
Foto L.Joubert. © Lauros/Giraudon

Pagina 2:
Francesco Mazzola, zis Parmigianino, *Gian Galeazzo Sanvitale*
(Muzeul Capodimonte, Napoli).
Foto G.Tomsich. © Photeb/T

Orice reprezentare sau reproducere, integrală sau parțială, făcută fără consimțământul autorului, sau al
deținătorilor de drepturi, este ilicită.

Cuprins

INTRODUCERE	6
PRERENAȘTEREA	18
STIL INTERNAȚIONAL ȘI UMANISM	27
LA RĂSCRUCEA QUATTROCENTO-ULUI	36
APOGEUL DIN JURUL FLORENȚEI	49
• <i>Teoria perspectivei în Renaștere (p. 54)</i>	
• <i>Botticelli (p. 62)</i>	
APOGEUL, DE LA ROMA LA VENEȚIA	68
• <i>Leonardo da Vinci (p. 72)</i> • <i>Michelangelo (p. 76)</i>	
• <i>Rafael (p. 80)</i> • <i>Tițian (p. 89)</i>	
O EXPANSIUNE EUROPEANĂ	90
• <i>Albrecht Dürer (p. 96)</i>	
MUTAȚIA MANIERISTĂ	112
• <i>Fontainebleau (p. 122)</i>	
AMURG ȘI ÎNRÂURIRE	
• <i>Șantierul de la San Pietro din Roma (p. 134)</i>	129
CRONOLOGIE	137
INDICE	140
BIBLIOGRAFIE	143

INTRODUCERE

Spunem „arta secolului al XVIII-lea” în funcție de o cronologie fixă; „arta Evului Mediu” în relație cu o perioadă mai imprecisă, mai vastă, denumită ulterior. Spunem „arta barocă” raportându-ne la unele polemici ce nu s-au stins încă total. A vorbi despre arta Renașterii, înseamnă a vorbi mai întâi despre fenomenul cultural mai amplu care a fost Renașterea. Nimeni nu mai crede astăzi că Evul Mediu ar fi fost o epocă uniformă de tenebre, căreia i-ar fi succedat radioasa auroră a Renașterii. Dar acestei tendințe i-a urmat recent o exagerare contrară, unii spunând că Renașterea nu era în realitate decât „declinul Evului Mediu”. În diversele sale expresii, Renașterea apărea ca o vale nesigură între mărețele edificii ale scolasticii medievale, dacă nu ale feudalității, și cele ale „raționalismului cartezian”. Această viziune, care se aplica mai ales progresului științific, cuprindea de asemenea (sau mai degrabă la fel de eronat) și arta. La această deprecieri pozitivistă a Renașterii, s-a adăugat o alta, de origine puritană, flagrantă la pictorii nazareeni sau prerafaeliți, și la un critic atât de faimos precum englezul John Ruskin. Renașterea este un fenomen global al istoriei gândirii și al practicilor. Adică manifestările sale se întretaie și se îmbină, iar protagoniștii săi au favorizat în mod conștient această integrare: numărul artiștilor despre care vom vedea că au fost și scriitori, ingineri, savanți, numărul artiștilor care au practicat deopotrivă pictura, sculptura, arhitectura, ar furniza liste ample.

Este și un fenomen de autoafirmare. Nu pentru că, într-o zi, un grup de spirite îndrăznețe ar fi decis să creeze sau să „lanseze” Renașterea, sau pentru că o școală de constructori ar fi anunțat revenirea la ordinele antice. În fapt, Renașterea a dobândit extrem de repede conștiința de sine a unei epoci revoluționare: chiar s-a putut susține (André Chastel) că era singura epocă din istoria artei care a avut în asemenea grad sentimentul realității sale, al posibilităților sale, al „dorinței de a fi”.

Mărturiile abundă: cele ale artiștilor sunt mai discrete decât cele ale scriitorilor, dar ei trăiesc într-o comunitate de intenții. Către 1455, literatul Aenea Silvio Piccolomini (papă, între 1458 și 1464, sub numele de Pius II) afirmă: „Cu Petrarca, literele au reînviat; cu Giotto, mâna pictorilor a reapărut; am văzut ambele arte atingând perfecțiunea”. Prudentul Erasmus evocă, după Marsilio Ficino, o nouă vârstă de aur: „Ce secol văd deschizându-se dinaintea mea! Cum aş vrea să reîntineresc!” Iar Dürer (care îl interpelează aspru pe Erasmus pentru alte motive) va spune mereu că șederile sale la Veneția, în pragul unei lumi în curs de schimbare, au fost cele mai fericite momente ale vieții sale.

Castelul din Blois, fațada interioară a aripii de nord, 1515-1524. Construită încă de la începutul domniei lui Francisc I, de un arhitect neidentificat, ea caracterizează într-adevăr era primului om de stat care a surprins dimensiunea cosmopolită a Renașterii.

Dacă scara în spirală era deja cunoscută în Evul Mediu, ajururile sale, turnul octogonal ce o cuprinde, decorul strălucitor al balcoanelor și traveelor sunt de inspirație italiană.

Foto © Wolf Alfred/
Hoa Qui



Până și termenii de renovare, de „restituire” (Rabelais), de renaștere, în sfârșit, sunt destul de curent folosiți în epocă. Particularitate ce justifică doar ea singură faptul că despre Renaștere nu se vorbește ca de o iluzie: dacă a existat un mit, a fost un mit fondator, plin de viață. De unde evidentă voință de a fi exemplar în sine. Această autoafirmare explică de ce cronicarii, vorbind despre un artist, îi atribuie uneori calități eroice, asemeni acelei *virtù* (cuvânt italian intraductibil) ce-i caracterizează pe oamenii de stat. O excelență analoagă se exprimă prin termenul „divin” (aplicat anumitor artiști anteriori lui Michelangelo). Chiar fără a cădea în emfaza psihologică, impresia pe care o creează acești oameni, cu virtuozitate plurivalentă, este unică: „Gloria lor se extinde în domeniile sculpturii, arhitecturii, poeziei, până și în cel al științei. Toate modurile de expresie le-au tentat geniul. [...] Operele lor ne lasă doar să bănuim înălțimile unde sălășluiau

Benci di Cione și
Simone Talenti,
Loggia dei Lanzi,
1376-1382 (Piazza
della Signoria, Florența).
Imagine frapantă:
trecerea de la arcul
ogival la arcul „roman”
anunță Renașterea.
Statuile lui Cellini,
Giambologna, ca și
coridorul lui Vasari,
perfect situat în
perspectivă, transpun
visul urbanismului
și al familiarității cu
arta, vis îndeplinit
de Renaștere
peste mai puțin
de două secole.

Foto Scala
© Larbor/T



marile lor suflete” (Berenson). În sfârșit, Renașterea este un fenomen de *autocunoaștere* și de revenire la surse. În mai puțin de două secole, vechile cadre conceptuale sunt pulverizate. Universul creștin, serios compromis între astronomia lui Ptolemeu, cosmologia lui Aristotel și învățământul „literal” al Bibliei, se dezintegrează. Societatea creștină, criticată și regândită de anumiți umaniști, demolată de Reformă, după apariția Statelor-Comune, apoi a embrionilor monarhiilor moderne, se va reconstitui pe noi baze la capătul mișcării renașcentiste. Dar această mișcare nu a încetat să dorească a se cunoaște pe sine, și mai ales în domeniul artistic. I se datorează primele scrieri de estetică pură și aplicată, primele cataloage de opere. O dată imprimat elanul, lupta împotriva „arhitecturii barbare” (gotice) și a picturii bizantine determină o solidaritate a generațiilor: un manierist din anii 1560 este preocupat de salvarea a ceea ce el crede a fi o *Madonă* de Giotto. Mentalitatea Renașterii a fost pe drept evocată de un mare istoric al științelor (Alexnadre Koyré) ca aceea a lui „totul este posibil”. Aceasta în numele unei curiozități mereu treze. Unul dintre prietenii săi va spune despre Rafael că fericirea sa supremă era „să fie învățat și să învețe pe alții”, deși nu există atestarea vreunui învățământ formal al lui Rafael.

Pluralistă în efectele sale, Renașterea este esențial unitară. Multitudinea cercetărilor și a singularităților nu este incoerență. Ea se ordonează sub semnul clarității și vizează universalitatea. Istoricii, puțin paradoxali, care s-au consacrat studierii curentelor artistice mai mult sau mai puțin consistente, desemnate drept „contra-Renaștere” sau „pseudo-Renaștere”, sunt obligați să admită că ele se interferează în mod constant cu curentul principal. Astfel se pot degaja liniile de forță. Sinteza lui Burckhardt (vezi Bibliografia p. 143) rămâne punctul de plecare inevitabil al oricărui studiu asupra acestui subiect. În

Giulio Romano, curtea interioară a Palatului Te, 1524-1530 (Mantova). Această admirabilă ordonanță prelungește stilul florentin, transpus la Roma la începutul secolului, adăugându-i câteva fantezii foarte manieriste (bolțari decroșați). Dar Giulio Romano a fost inovator îndeosebi în arhitectură prin desenele sale, cunoscute și desigur imitate de Vasari și de Vignola.

Foto © Ph. Francastel/T

principala sa lucrare, Burckhardt nu vorbește deloc despre artă ca atare: dar el îi subliniază conexiunea cu viața socială, de la serbări până la medalii. Scopul său este de a evidenția activitatea estetică acolo unde nu ne-am aștepta: în crearea Statului. Și vedem cum, prin urbanism mai ales, arta a fost reinjectată în doză mare în viața comunelor italiene în epoca în care ele au căutat să regăsească o anume imagine a Cetății antice. Celălalt element fundamental al lui Burckhardt, recunoașterea conștiinței și a energiei individuale ca valori în sine, nu a putut fi negat niciodată în mod serios. Calificativul de om „unic”, de om „singular”, era pe atunci tot o laudă, atât pentru artiști, cât și pentru umaniști.

Uneori umanismul este opus Renașterii. Umanismul, care a precedat Renașterea propriu-zisă, ar fi mișcarea progresivă ce a pătruns cadrele scolastice, schimbând, pornindu-se de la studiul mai atent al textelor antice, filologia, medicina, și chiar teologia; Renașterea ar fi o cultură mai generală, răspândită în viața privată, în cutume și în arte, mai degrabă decât în dreptul public și în științe. Este adevărat că Renașterea nu a continuat doar trezirea umanismului în declinul scolasticii imediat consecutiv triumfului său, în secolul al XIII-lea: ea a avut filozofii săi, îndelung ignorați, profund novatori.

Cu toate acestea, precursorul lor, Petrarca, este și cel mai faimos dintre umaniști: primul care a propus în mod explicit o revenire la Antichitate, primul care a înțeles că această revenire nu poate fi decât o reîncepere, și nu un fideism. Acest gen de dublă ruptură explică de ce nici școlile lui Carol cel Mare, nici mănăstirile secolului al XII-lea n-au adăpostit



Luca Della Robbia,
Îngeri muzicieni
(relief din La Cantoria)
1431-1438 (Museo
dell'Opera di S. Maria
del Fiore, Florența).
Acești copii nu au
nimic idealizat sau
dulceag: fețele lor sunt
cele ale unor copii de
pe străzile Florenței,
atitudinile și veșmintele
lor sunt inspirate după
sarcofagele antice.
Foto Scala © Larbor/T



vreo „renaștere”: Evul Mediu credea că continuă o Antichitate pe care o confunda cu Imperiul Roman creștinat.

Dacă vrem să rezumăm ceea ce, din atitudinea umanistă remodelată de Renaștere, interesează arta în primul rând, reținem mai întâi ideea valorii *în sine* a poeziei, a muzicii sau a picturii. Lumea antică este îndepărtată în timp, cu toate acestea, ea concordă cu o sensibilitate nouă, complet independentă de dogme. Idealurile estetice și chiar etice ale Antichității, popularizate de redescoperirea textelor, pot reda omului un loc într-un cosmos ordonat altfel decât după Aristotel al „sorbonagrilor”, ca să vorbim ca Rabelais. Și acest loc nu este neînsemnat. Ideea „microcosmosului” care este omul se ramifică în toată Renașterea, în jurul faimosului *Discurs asupra demnității omului* de Pico della Mirandola. Demnitate ce nu e încremenită: omul și istoria sunt perfectibili. Demnitate în extensiune: ea tutelează deopotrivă revendicările politice și expresiile plastice, lupta împotriva obscurantismului călugărilor și tendința stilistică de *imitare* a Antichității (imitare pe care trebuie să evităm a o interpreta ca un precept rigid). Demnitate care, în idei, se vrea receptivă: neoplatonismul florentin, focarul vieții intelectuale timp de peste trei decenii (cca 1460-1495), este o filozofie esențialmente sintetică. Locul central acordat Omului se completează cu o libertate atât de mare, încât el domină

Pagina din dreapta, jos:
Caliciu (?) din sticlă
suflată, de Murano,
secolele XV-XVI
(Muzeul Poldi Pezzoli,
Milano). Căutarea unei
estetici deopotrivă
sobră și extrem de
rafinată, până la ceea
ce am numi
„arta industrială”,
corespunde noului
gust de viață
al epocii.
Foto Scala © Larbor/T



Léonard Limosin,
*Conetabilul Anne de
Montmorency, c. 1555*
(Muzeul Luvru, Paris).
Deși a făcut încercări
în gravură și pictură,
Limosin este îndeosebi
cunoscut ca autor
de piese emailate,
asimilând și
transpunând
influențele lui Dürer,
Rosso și, în sfârșit,
Niccolò dell'Abate.
Decorul mai degrabă
fantezist decât alegoric
al acestei piese este
totuși de inspirație
umanistă;
Montmorency era un
mecenat cultivat.
Foto © Giraudo

„marginali” (Piero di Cosimo, se pare), ei n-au cultivat într-adevăr „păgânismul” nici erezia, spre deosebire de diverse cercuri de umaniști uneori tolerați, sau chiar protejați de Papalitate, în contextul atât de special al acestei epoci în care multe opinii teologice se puteau confrunta, cel puțin până către 1540. Gustul extrem de pronunțat pentru decorul antic este diferit: Mantegna, în 1460, organizează o serbare „păgână” cu niște prieteni, și îi mulțumește Madonei că i-a îngăduit reușita.



Este imposibil, după studiile lui Erwin Panofsky și ale emulilor săi, să se conteste că arta Renașterii se va fi nutrit din abundență din gândirea neoplatonică ca și din modelele antice, pentru o lungă fază ce se elaborează către 1420 și durează până în plin secol al XVI-lea, cu ramificații neașteptate la Fontainebleau sau la foarte mondenul Veronese. Această artă este, în același timp, cea a unei societăți creștine în criză, dar ea reflectă mai puțin această criză, cât o religie tolerantă, puțin distantă, chiar laicizată. Trebuie să ne amintim că visul umaniștilor platonizanți era acela de a concilia cu platonismul, nu numai un

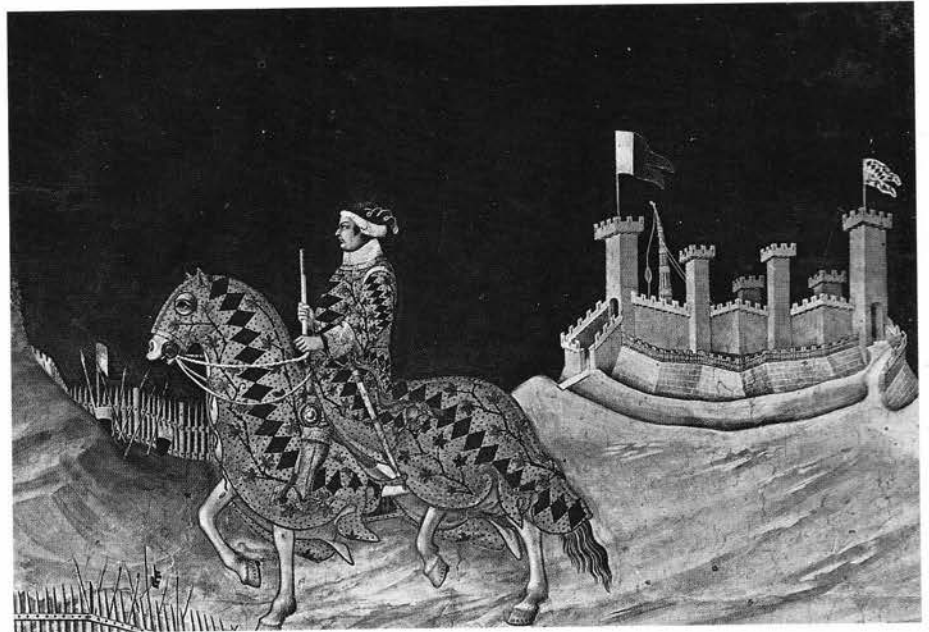
într-un fel spațiul și timpul. Ea se impune chiar și arhitecturii: „Îți dăruiesc edificiul sub formă și asemănare umană”, îi scrie, de pildă, lui Sforza, teoreticianul (și practicianul) Filarete. Cei doi poli ai artei Renașterii vor fi Omul, central și virtual nelimitat, și dorința de stil (încă un termen ce-și face acum apariția); de unde, pentru îndelungă vreme, o tendință către monumental și definitiv, uneori până în cele mai mărunte obiecte.

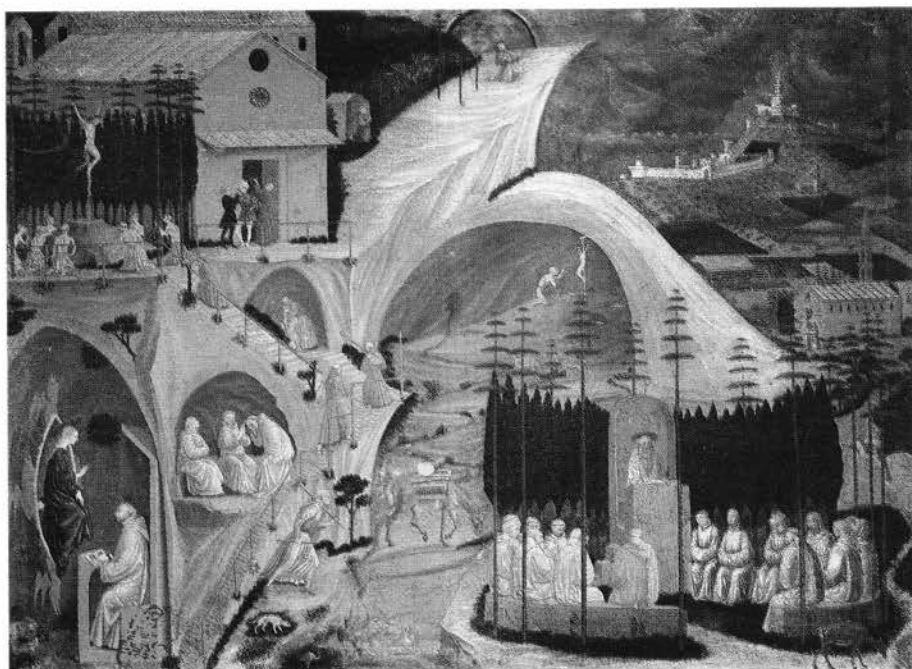
Adeseori ne punem întrebări referitoare la adeziunea mai mult sau mai puțin profundă a artei Renașterii la ideologia oficială a epocii: catolicismul. Dacă au existat în această privință artiști excentrici sau

aristotelism bine înțeles, ci și cele trei mari religii: creștinismul, iudaismul, islamul. Un ecou al acestei concepții îl găsim, poate, în tabloul lui Giorgione, denumit *Cei trei filozofi*. În ciuda căderii Constantinopolului, majoritatea savanților bizantini eminenți fiind deja refugiați în Occident, acest vis a continuat să bântuie cercurile din Florența și Roma. Găsim alte reflectări ale acestei voințe de sinteză în teoriile științifice sau politice: Machiavelli (ca, mai târziu, unii copernicieni) se ținea la curent cu artele frumoase. „Este o lume de o umanitate și de o intensitate fără egal. Dacă nu suntem mereu atenți, nu sesizăm dimensiunile acestei epoci, poezia sa, capacitatea sa de a vedea lucrurile și de a le scruta esența dincolo de aparențe, pentru a regăsi semnificația acestora, o dată cunoscute rădăcinile” (E. Garin). Aceasta este autopedagogia Renașterii: „Schimbul între artele frumoase și celelalte manifestări ale culturii este continuu și vital”.

Pictura, care ocupă în mod obligatoriu cea mai mare parte dintr-o lucrare despre această epocă, se emancipează atunci, din ce în ce mai mult, de decorația religioasă. Recuperarea unei anume percepții a formei anatomice derivă din arta statuară antică. Organizarea unui nou spațiu figurativ se degajă din aplicarea perspectivei, nu numai artizanale, ci și „legitime” (construită conform unor legi). Intervenția, în reprezentarea narativă, a unei gândiri ce ordonează uneori total diferit o serie de elemente (simboluri etc.) tradiționale deschide artistului o posibilitate de libertate în organizarea

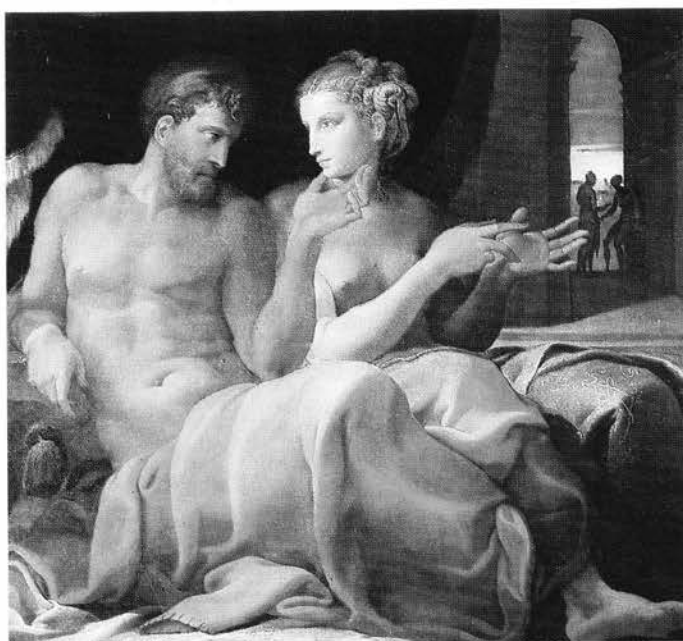
Simone Martini,
Condotierul
Guidoriccio da Fogliano,
1328, detaliu dintr-o
frescă (Palazzo
Pubblico, Siena).
Comemorare absolut
profană: siguranța
personajului concordă
cu simplitatea
peisajului și cu
fermitatea modelului.
Se va observa și un
anume efect de
adâncime, contrastând
cu fundalul uniform,
uimitor
de luminos.
Foto Scala © Larbor/T





Paolo Uccello,
*Tebaida. Scene
din Viața Eremitilor*,
c.1450 (Galleria
dell'Accademia,
Florența).

Viața legendară
a primilor monahi
creștini este îmbogățită
cu episoade mai recente
(Sfântul Bernard,
Sfântul Francisc).
Multiplicitatea deliberată
a punctelor de vedere
perspectivice pare
un ecou al tezelor
lui Nicolaus Cusanus,
răspândite la Florența
câtre această epocă
(„Dumnezeu este o
sferă al cărei centru e
pretutindeni, iar
circumferința
niciunde”). Astfel,
simplificarea
formelor nu mai ține
de tradițiile
medievale: Uccello
era prietenul
matematicienilor
florentini inovatori.
Foto © Scala



Primaticcio (Francesco
Primaticcio, zis)
Ulise și Penelopa,
c. 1560 (col. Ed.
Drummond Libbey,
Museum of Art,
Toledo). Eroul a
revenit lângă fidela

sa soție care pare să
numere timpul
pierdut de la
despărțirea lor.
Personajele
minuscule din fundal
subliniază
îndepărtarea lumii pe

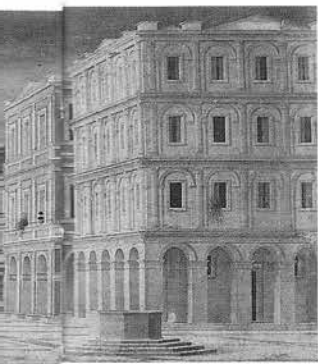
care Ulise a parcurs-o.
Noblețea atitudinilor,
penumbra în care cântă
culori luminoase, totul
se vrea seninătate, așa
cum le șade bine unor
făpturi fabuloase.
Foto © Muzeul T



Cetatea ideală, perspectivă arhitectonică (?), pictură pe lemn atribuită lui Luciano Laurana, după 1450 (Palazzo Ducale, Urbino). Printre ceilalți concurenți serioși la atribuirea acestui panou, trebuie menționat cel puțin Francesco di Giorgio Martini: datarea variază de la 1440 la 1500. Ca și celelalte două care-i sunt înrudite (unul la Berlin, celălalt la Baltimore), acest panou minunat de luminos rămâne o enigmă: model pentru arhitecți? demonstrație de perspectivă? utopie a unui umanist? machetă de teatru? Fascinația persistă.
Foto © Giraudon/T

spectacolului pictural. Nu cităm aici „naturalismul” Renașterii: el există, dar nu este decât o parte a stării sale de spirit, iar termenul nu este fericit. Chiar dacă, extrem de repede, pictorii își fac un titlu de glorie în a restitui a treia dimensiune a spațiului și „viața” personajelor (prin adecvarea volumelor lor circulare la perspectivă), acest realism optic cu referire la lumea materială, căruia îi corespundea un realism tonal în privința culorii, este mai degrabă un mijloc decât un scop.

Interesul acordat desenului de aproape toți marii creatori ai Renașterii (și care este de ajuns uneori spre a face din cei mai puțin mari artiști prestigioși) nu atestă numai atenția lor concentrată asupra realului, ci voința lor estetică. La nivel mai general, nu este vorba (în Italia mai ales) de a copia realitatea ca atare, și nici măcar de a o interpreta „printr-un temperament”. Chiar Da Vinci, care vorbește mereu despre observații și transcrieri, subordonează acest travaliu indispensabil unei alte ambiții. Arta Renașterii nu își găsește arhetipurile în natura creată, ci în natura *creatoare*. Artistul trebuie să adopte actul creației, activitatea demiurgică. De aceea, în pofida rafinamentului său, expresia plastică dă adesea (de la *Cetățile ideale* de la Urbino și din alte părți, până la Primaticcio) o impresie de „început al lumii”. Realismul, dacă și-a făcut un drum prin perioada Renașterii, nu a fost originea sa: el a fost una dintre consecințele sale, și nu s-a impus (cu excepția câtorva școli locale) ca ideal specific decât mult mai târziu. Cât despre acest „început”, să înțelegem bine că, datorită redescoperirii Antichității, artistul știe că acea epocă a fost o vârstă de aur de-acum îndepărtată. De unde, uneori, o anumită melancolie, foarte diferită de spleen-ul romantic. Artistul nu este aici nici strivit de spectacolul frumuseților de odinioară, nici amenințat de urâtenia vieții cotidiene. El nu este preocupat decât de scurtimea unei existențe care ar fi trebuit să-i permită să egaleze aceste capodopere. Este un motiv în plus pentru ca amatorul să circule lesne între cele două lumi: Ciriaco d'Ancona care, după ce vizitase Grecia și Egiptul, aduce de acolo numeroase inscripții și desene, vorbește



la fel de emoționat despre *Pietà* a lui Van der Weyden pe care o vede la Lionello d'Este, la Ferrara (1449).

Cum se înserează viața artistică în viața publică? Chiar și autori de tendință sociologică (Francastel) au protestat împotriva descrierilor care tind să reducă înflorirea Renașterii la consecința cvasimecanică a raporturilor sociale. Asemenea descrieri insistă excesiv asupra constrângerilor suferite de artist, până la a uita să vorbească despre creativitatea sa. Aceste constrângeri sunt reale; mecenatismul nu a fost idila dintre protector și protejat așa cum s-a crezut în secolul trecut. Rămâne însă valabil faptul că, fără mecenatismul celor trei Medici în a doua jumătate a secolului al XV-lea și, ulterior, cel al multor principii italieni mărunți – sau cel al unui Sixtus IV după revenirea sediului apostolic la Roma –, un impuls de neînlocuit ar fi lipsit mișcării. Să ne ferim de imaginile prea moderne: mecena nu este un patron, iar artistul nu este angajatul său. Comanditarul plătește mai degrabă în gratificații decât în salariu, artistul lucrează încet pentru a le multiplica. Prestigiul său ascendent îl ajută să trăiască, desigur de bine de rău, dar într-un mediu adeseori favorabil. În orașe relativ puțin populate, încă semirurale (câți artiști mărturisesc sau ascund cadastrului că au un teren în afara zidurilor!), creditul mai lesnicios acordat protejatului unui mare senior a aplanat probabil multe probleme. Când lucrurile se schimbă, în secolul al XVI-lea, în aglomerațiile burgheze (Veneția, Anvers), aceasta se întâmplă în beneficiul artistului. Constrângerile medievale ale corporațiilor se clatină tocmai acum.

Filippo Brunelleschi,
cupola Bisericii Santa
Maria del Fiore,
1420-1436 (Florența).

Despre această
extraordinară realizare
umanistul Alberti va
spune că structura sa
„era menită să acopere
cu umbra sa toate
populațiile Toscanei”,
conferindu-i astfel
o semnificație
deopotrivă cosmică
și politică.

Foto Scala © Larbor/T



Cât despre constrângerile ideologice, chiar mai puțin dure decât cele din societățile ulterioare ale Vechiului Regim, ele se reduc la o profesiune de credință creștină subînțeleasă, ce implică destule ambiguități.

În privința constrângerilor programatice, acolo unde nu există un acord între pictor și literatul însărcinat cu programul, sau între pictor și mecena, îl vedem adesea pe artist trișând (Perugino la Isabella d'Este). Codajul operelor încetează să mai fie realmente restrictiv: chiar și alegoriile cele mai minuțioase nu mai constituie un sistem închis. Atunci ce rămâne din toate acestea? Constrângerile specificând cantitatea de aur sau de lăpislazuli ce trebuie folosită țin de ostentația (sau de avariția) comanditarului (-ilor) și nu influențează deloc eventuala originalitate a pictorului. Arta, activitate liberală sau mercantilă? Discuția, care se instaurează în vremea Renașterii, nu este încă închisă. În sfârșit, în privința lucrului în echipă sau în atelier, noutatea este flagrantă; spre deosebire de acei *magister operis* empirici din Evul Mediu, Brunelleschi este totodată cel care asigură aprovizionarea a două-trei sute de oameni pe șantierul Domului din Florența și cel care îl construiește. Nu după niște abordări pur tehnice sau niște principii abstracte, ci potrivit teoriei concrete pe care i-o furnizează studiul monumentelor trecute și o gândire matematică.

Atelierul pictorului poate fi ironizat de un literat izolat ca loc al „vieții mecanice”, dar alți literați vor discuta despre superioritatea

Hieronymus II
Francken, 1578-1623,
Prăvălia negustorului
Snellinck, detaliu
(Musées royaux des
Beaux-Arts, Bruxelles).
Gustului pentru artă,
Renașterea
ii va adăuga gustul
pentru colecțiile de
tablouri și chiar pentru
reprezentarea
lor picturală
cea mai opulentă.
Foto Lou © Larbor/T



Leonardo da Vinci,
Gioconda, 1503-1507
 (Muzeul Luvru,
 Paris). Modelul,
 așezat pe o terasă,
 apare într-un plan
 foarte apropiat față de
 peisajul cufundat în
 ceață. S-a glosat la
 nesfârșit asupra acestui
 fascinant portret al
 unei necunoscute
 (denumirea „Monna
 Lisa” este la fel de
 ipotetică precum
 „Gioconda”).

El a oferit pretextul
 celui mai mare număr
 de pastişe, deformări,
 citări, utilizări
 comerciale etc. din
 toată istoria artei.
 Verniul gros care-l
 acoperă, dintr-un
 fetişism evident, nu a
 fost curăţat niciodată.

Foto J.P.Vieil
 © Arch. Latbor/T



sculpturii sau a picturii, sau le vor apăra împotriva cultului exclusiv al literaturii. Diviziunea muncii nu este atât de avansată încât să se poată recunoaște mâna unui discipol pretutindeni unde este bănuită. Și este mai bine să li se atribuie maestrilor o bună parte din producția lor zisă „de anturaj”, a cărei idee sau schiță au furnizat-o aproape întotdeauna.

Dar ambiția și ambianța Renașterii trebuie căutate mai întâi în Italia. Afirmând aceasta nu înseamnă nici a diminua aportul tehnic al flamanșilor și al olandezilor (pictura în ulei; inventarea (?) portretului din trei sferturi...) sau reușitele lor plastice, nici a neglija interesul acordat „Maestrului Alberto” (Dürer) de către egalii săi italieni, sau lui Fouquet și Jean Cousin, de către Vasari. Nici a uita strălucirea Renașterii franceze. Este adevărat că Renașterea a fost italiană la începuturile sale, esențial italiană la apogeul său, abundent italiană în transmutația sa finală, care a fost nu atât o ruptură de echilibru, cât o ultimă redistribuire a forțelor sale.



114771

Ultimii ani ai secolului al XIII-lea și secolul al XIV-lea (în italiană: *Trecento*) deschid o perioadă extrem de tulbure din istoria Europei. În 1300, o mulțime imensă se va înghesui la Roma pentru jubileu; dar acest triumf al papalității, care a reușit să-și impună supremația în fața Sfântului Imperiu Romano-Germanic, precedă o schimbare completă de situație (fără ca împărații să câștige ceva pe termen scurt). Curând, papii se vor exila la Avignon sub protecția aceluiași regi ai Franței care refuză să cedeze exigențelor lor. Situație confuză: aristocrația tradițională începe să piardă puterea politică în majoritatea orașelor Italiei, unde răfuielele interne sunt acerbe, fără ca vreo perspectivă globală să se contureze. Chiar și la Roma se produce un fel de reviriment efemer al sentimentului republican ce apelează la amintirea Antichității.

Începutul *Trecento*-ului este totuși pivotul unei reînnoiri artistice considerabile. El a fost inaugurat cu puțin înainte de Cimabue (c.1240-după 1302), primul pictor toscan ce a profitat de o ședere la Roma (1273) pentru a desena vederi topografice. Primul, mai ales, care s-a detașat într-o mare măsură de cele două curente dominante ale epocii: imitarea modelelor bizantine, pe de o parte, și expresionismul sculpturii pisane, pe de altă parte. Se știe că Cimabue a cunoscut, de asemenea, frescele și mozaicurile romanului Pietro Cavallini (mort înainte de 1340) fără a se putea determina dacă influența dintre cei doi artiști a fost într-un singur sens. Pentru a evalua importanța acestei duble moșteniri (preluată

Giotto, Sfântul
Francisc predicând
pășărilor, c. 1302
(Muzeul Luvru, Paris).
Fragment celebru din
predela unui tablou
semnat, executat
pentru franciscanii
din Pisa: familiaritatea,
care-l pune pe sfânt
în prezența unor
păsări, nu stereotipe ca
în Evul Mediu, ci trăind
o viață individuală,
autentifică acest panou
a cărui atribuire
este indiscutabilă.
Foto H. Josse
© Larbor/T



Duccio di
 Buoninsegna,
 panou din *Maestà*,
Sfintele Femei la
mormânt, 1308-1311
 (Museo dell'Opera
 Metropolitana, Siena).
 Este un panou din
Maestà care a fost
 transferat în mod
 solemn din atelierul
 pictorului la catedrală
 în iunie 1311:
 eveniment ce
 anticipează
 recunoașterea rolului
 social al artistului. Fără
 patetism exagerat,
 Duccio îi încredințează
 îngerului așezat pe
 mormânt dovada cea
 mai simplă, cea mai
 frapantă a învierii,
 domolind teama
 femeilor, despre care
 Evanghelia spune că
 ele îl luaseră pe acest
 „tânăr înveșmântat în
 alb” drept o fantomă.
 Foto Scala © Larbor/T



Giotto, *Sărutul lui*
Iuda, 1305-1306
 (Capela Scrovegni,
 Padova). Amplasarea
 personajelor,
 dramatizarea discretă a
 fizionomiilor, o tratare
 a trupurilor și
 costumelor în care se
 remarcă schița unui
 modelu arată în ce
 măsură Giotto
 a recuperat în folosul
 picturii cunoștințele
 sale asupra
 sculpturii atât antice,
 cât și medievale:
 frescele sale de la
 Padova vor influența
 arta până în plină
 Renaștere,
 și nu numai în
 Italia de Nord.
 Foto Scala © Larbor/T



Ambrogio Lorenzetti,
Prezentarea la templu,
 (Galeria Uffizi,
 Florența). Tabloul
 celebru ca exemplu al
 unei perspective
 „științifice”
 încă incomplete:
 perpendicularele
 laterale sunt sustrate
 atracției punctului
 de fugă central, iar
 arcadele intermediare
 nu racordează.
 Se insistă, de asemenea,
 pe virtuozitatea
 carelajului și pe
 amplasarea
 personajelor conform
 unei savante asimetrii:
 Simion
 (care poartă Pruncul)
 și Anna, care ține textul
 evanghelic despre
 așteptarea lui Mesia,
 atestă adevărul
 profețiilor în fața
 grupului respectuos
 al familiei,
 ceea ce escamotează
 „prezentarea”
 propriu-zisă
 la marele preot așezat
 în fundal.
 În partea superioară,
 Lorenzetti
 a reprezentat,
 văzută din exterior,
 biserica pentru care
 îi fusese comandat
 tabloul.

Foto © Scala



și nu atât fervoarea cultului. De fapt, asemeni bazilicilor profane reluate de arta paleocreștină, planul acesteia este cel al unui loc de adunare. Desigur, acest plan va fi modificat până la terminarea incintei (1376), dar corul octogonal a fost dorit de arhitect ca ecou estetic la cel al Baptisteriului, monument medieval, a cărui origine „antică” este controversată.

Dacă pictura este atunci cel mai adesea încremenită în epuizarea modelelor bizantine, sculptura a beneficiat, în jurul Pisei, de renumele lui Nicola Pisano, artist venind din regiunile meridionale, unde Frederic II Hohenstaufen (mort în 1250) visase să creeze un regat laic, și chiar păgânizant. În plus, Toscana oferea un cimitir de ruine antice, ale căror rămășițe erau uneori exploatate încă de la sfârșitul invaziilor barbare. Atât Nicola Pisano, cât și fiul său Giovanni au sporit

Foto © Titus/T



Importanța lui Cimabue (personalitate atât de puțin cunoscută încă, în secolul trecut, s-a ajuns la contestarea existenței sale) este aceea a unui precursor. El duce practicile picturale bizantine (dispunerea ȋngerilor ȋn jurul Madonei) pȃnȃ la punctul lor ireversibil, și smulge altele (crucifixe pictate) convenȃiei patetice. Pictȃnd la Assisi, el introduce modelul „orașului antic” conform celor știate atunci despre arhitectura romanȃ. Ȋn sfȃrșit, atelierul sȃu cuprinde doi discipoli care ȋl depășesc: sienezul Duccio și florentinul Giotto. La Duccio (c.1260-1318/19), urmele manierei bizantine devin reziduale (*Maestȃ Ruccellai*, cȃtre 1285, Galeria Uffizi, Florența) ȋnainte ca el sȃ instituie delicatețea nervoasȃ și simțul arabescului proprii artei sieneze (*Maestȃ*, catedrala din Siena, din 1300-1310), care va cunoaște curȃnd o rȃspȃndire ȋntȃrȃționalȃ. Dar cu tot farmecul sȃu, Duccio va fi eclipsat ȋn istorie de Giotto (care, de altfel, l-a ȋnfluențat).

22

În mod impresionant evoluția artei în zorii *Trecento*-ului. Maestrului anonim zis „di San Francesco”, care a decorat parțial cu fresce „gotice” sau „realiste” bazilica inferioară, îi succed (fără a omite o posibilă intervenție a lui Duccio) și uneori i se opun Cimabue și atelierul său (c. 1280): lucrarea lor, deși foarte avariata, atestă deformarea expresivă pe care Cimabue o aplică hieratismului bizantin (deformare schițată de mozaicarii Baptisteriului din Florența, unde el a lucrat la începuturile sale). După el, Giotto și echipa sa ocupă bazilica superioară până către 1300, și chiar (în bazilica inferioară) 1310-1320: în această epocă intervin în mod magistral frații Lorenzetti și Simone Martini.

Rolul central al lui Giotto la Assisi ține evident de faptul că lui i-a revenit sarcina de a ilustra viața sfântului: un compromis genial între



Andrea Orcagna,
Damnați, detaliu din
Judecata de Apoi,
c. 1360 (Museo
dell'Opera di Santa
Croce, Florența).
Sfârșitul *Trecento*-ului
pare întunecat de un
regres general,
dramatic, al vieții
intelectuale și artistice:
fapt atestat de stilul
deopotrivă stereotip și
contrastant al lui
Orcagna, a cărui
rigiditate pare să fi
uitat cu totul lecția
lui Giotto.
Foto Scala/T

Original din împrejurimile Florenței, Giotto (1266/67-1337) ajunge repede faimos în acest oraș (pe atunci în plin elan economic și cultural). El lucrează la Assisi după o primă ședere la Roma (către 1290), care-i permite să cunoască unele sculpturi antice, și devine cel mai celebru artist toscan, chemat rând pe rând la Rimini, la Milano, la Napoli, la Roma (îl pictează pe *Bonifaciu VIII proclamând jubileul*, 1299, San Giovanni în Laterano, Roma) de cele mai înalte personaje, fără a-și uita niciodată patria. El realizează la Padova ciclul din capela Scrovegni, operă imensă, în care înfățișează cometa Halley (văzută în 1301) nu ca pe o prevestire medievală de catastrofă, ci ca pe misterioasa stea de la Betleem. Întors la Florența, el îndrumă ciclurile de la Santa Croce (c. 1320), în care intervenția sa personală este sesizabilă în suplețea fermă a desenului și perfecta integrare a edificiilor în peisaj. În ajunul morții sale, el apare din ce în ce mai preocupat de arhitectură (planul campanilei din Florența) și de referințe deja umaniste (desene pentru medalioanele sculptate ce vor orna aceeași campanilă). O fază modernă de neîncredere a încercat să minimalizeze rolul capital al lui Giotto, începând cu bazilica superioară de la Assisi, incriminând „patriotismul” lui Vasari, pentru care părintele picturii reînviată nu putea fi decât toscan. Perspectiva istorică, dimpotrivă, ratifică pe deplin intuiția contemporanilor săi. Dacă, în narațiunea lui Vasari, Cimabue îl descoperă pe Giotto ca simplu păstor, faptul pune în valoare legătura sa directă cu natura al cărei elev este (în contrast cu repetarea formulelor bizantine).

24

Enguerrand Quarton, *Pietă*, c. 1454 (Muzeul Luvru, Paris). De-abia în 1939 a fost dovedită identitatea pictorului *Încoronării Fecioarei* și a celui al acestei *Pietă*. Aceeași maiestate în simplitate, aceeași emoție reținută: modelele fețelor, al mâinilor și al stâncilor, culorile reci (clarobscurul este datorat uzurii), tipul lui Cristos sunt identice în cele două tablouri. Opera lui Quarton, reconstituită pe baza anluminurilor sale, pare, de altfel, să fi fost cunoscută de toată Europa meridională, și l-ar fi putut influența pe Antonello da Messina.

Foto
© R. G. Ojeda/RMN

varietatea unei familiarități discrete în scene patetice sau fantastice, pe scurt, subiectul este mai puțin legenda codificată, cât viața însăși a făpturilor legendare. Artistul nu disprețuiește nici decorul (urban sau rustic), nici solurile, nici drapajele ce vin să sublinieze sau să contrazică expresiile. Nu mai este vorba de a-i instrui sau de a-i impresiona direct pe credincioși, ci de a-i face să participe, prin experiențele lor intime, la o recompunere a istoriei sacre.

Influența lui Giotto a fost atât capitală, cât și imediată. Elogiul celebru (și poate ambiguu) al lui Dante, care i-a cunoscut personal pe Cimabue și pe tânărul Giotto, nu îi conferă întreaga dimensiune. Primul artist „modern”, în opoziție cu bătrânul Cimabue încă „grec”, Giotto influențează sculptura (Andrea Pisano, Ghiberti etc.), ca și pictura (Cimabue în ultimele sale opere, frații Lorenzetti, dar și școlile incipiente de la Bologna, cu Tommaso da Modena, și din Lombardia, cu Giovanni da Milano). Pictorii toscani cărora li se rezervă îndeosebi epitetul de „giotteschi” nu formează un grup omogen. În ansamblu, ei rețin de la Giotto coerența sa narativă și câteva rețete de bază, aplicate de altfel cu talent, uneori în anecdote amabile (Bernardo Daddi), alteori în căutări spațiale și luminoase mai originale (Maso di Bianco, Stefano Fiorentino, și mai ales Taddeo Gaddi), fără a evita întotdeauna răceala sau, dimpotrivă, redundanța sentimentală. Câțiva au ateliere unde se formează pictori mai eminenți decât ei.

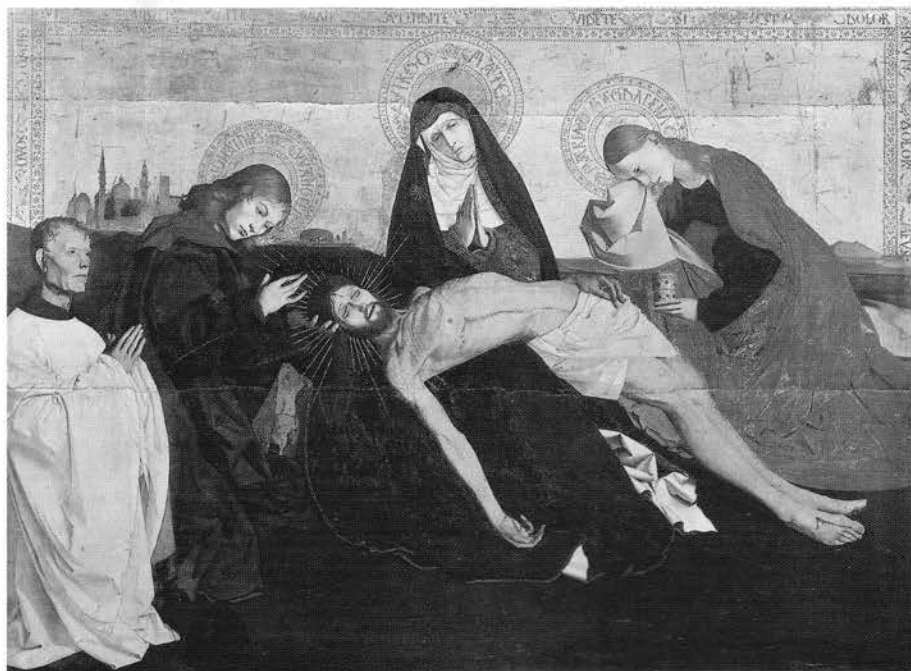




Foto © Giraudon

Tradiția pretinde că amândoi frații ar fi murit în același an, în 1348. An fatal, cel al Ciumei Negre care, adăugată unei grave crize economice, devastează Europa și în primul rând Italia centrală. Spiritele sunt cuprinse de spaimă. Dacă unii pictori, în special sienezi (Bartolo di Fredi) perpetuează procedeele trecutului, alții reflectă această spaimă, precum Andrea Orcagna și Andrea di Firenze la Florența, Francesco Traini și Maestrul Triumfului Morții (temă semnificativă), care ar fi un bolognez anonim, sau florentinul Buffalmaco sau Traini însuși, la Campo Santo din Pisa. Vizionarii și predicatorii populari se înmulțesc. Oscilarea papalității între două capitale este una dintre cauzele Marii Schisme din Occident (1378), în decursul căreia vom vedea doi și chiar trei papi concurenți sfidându-se prin intermediul conciliilor și intervențiilor străine. Apelurile primilor umaniști la unitatea italiană se pierd în vuietul rebeliunilor, creștinătatea medievală se dezintegrează, în vreme ce monarhiile moderne nu sunt încă stabilizate.

26

STIL INTERNAȚIONAL ȘI UMANISM

Se desemnează ca stil internațional o tendință uneori difuză, numită „stil de curte” sau „stil înflorit”, ale cărei date limită pot fi stabilite între 1390 și 1425 cel târziu, și care făcut înconjurul Mediteranei occidentale (cu prelungiri în Europa continentală), nu fără a intra în conflict sau în compoziție cu alte stiluri. Tendință esențial compozită, până acolo încât expresia (căreia îi retragem, din scrupul de claritate, eticheta de „gotică”) vizează mai degrabă o ambianță, atestată de anumite elemente în stiluri totuși diferențiate (locale sau personale), ce dezvăluie la rândul său preocupări specifice ale publicului. În ciuda caracterului său aleatoriu, formula ne permite să înțelegem mai bine o criză artistică ce apăruse înaintea aurorei Renașterii propriu-zise și care se încheie acoperind-o pe alocuri.

Un climat de osmoză domnește în toată faza târzie a *Trecento*-ului. Câteva elemente politice și sociale îl favorizează: instalarea papalității la Avignon; suzeranitatea (cel puțin teoretică) a regilor Aragonului asupra Balearelor, Sardiniei, Siciliei și în curând asupra Italiei de Sud; pretențiile, marcate de călătorii, ale casei de Anjou asupra Neapolelui; mai ales, înrăurirea (începând din 1380) a ducatului Burgundiei care,

Claus Sluter, *Moise*,
1395-1405 (detaliu
de la mănăstirea din
Champmol, Dijon).
Expresivitatea continuă
tradiția medievală, în
vreme ce modelul este
stilizat cu robustețe.
Importanța
sculpturii burgunde
pentru istoria artei
rămâne un
fenomen straniu,
căci documentele
asupra răspândirii sale
lipsește în mare măsură:
ea pare să fi fost mai
bine apreciată
în Italia decât în Franța
însăși, unde va
contribui probabil la
ultima pălpăire
a unui gotic exacerbant.
Foto © Giraudon/T



întinzându-se din Flandra până la granițele Provenței, poate trece drept cea mai bogată suveranitate din Occident.

Chiar în Italia, începutul *Quattrocento*-ului (secolul al XV-lea) va marca din nou o fază de ascensiune a burgheziei, în vreme ce în Franța, Războiul de O Sută de Ani exasperează puterea marilor feudali, al căror exemplu perfect este Burgundia (independentă *de facto*). Curțile princiare din Franța și curțile, mai restrânse, ale ultimilor „tirani” italieni vor trăi în mod curios în nostalgia deja iluzorie a propriului lor fast, retranscris de artă, în vreme ce burghezia va găsi în aceasta exaltarea unei aristocrații care-i servește drept model. Astfel se explică succesul unor artiști „prețioși”, nerealiști chiar și când copiază cu minuțiozitate florile din grădini și brocarturile veșmintelor. Când despre răspândirea stilului internațional, trebuie să remarcăm, în afara rolului anluminurii, moda crescândă a retablurilor portative din fildeș, ornate cu reproduceri ale unor opere celebre, și existența primelor colecții la unii feudali. Panoul de pictură independent, în opoziție cu fresca medievală și chiar cu polipticul, își face apariția.

Nu trebuie căutat stilul internațional în arhitectură, în care goticul flamboaian se prelungește, un gotic târziu mai calm sau compozit înlocuindu-l pe alocuri. Se acordă, în schimb, acest calificativ de „internațional” sculpturii zise „burgunde”, apărută brusc în jurul lui Claus Sluter, despre care se știe doar că era cioplitor în piatră la Haarlem (câtre 1380). La mănăstirea din Champmol, acest viguros artist a eliberat statuile de decor, în care ele se integrează totuși prin jocul corespondențelor spațiale. Nu știm mai multe nici despre Melchior Broederlam (menționat între 1381 și 1401), pictor flamand care a lucrat și el la mănăstirea din Champmol. Perspectiva ce domină arhitecturile retablului său (singura operă ce ne-a parvenit, Muzeul din Dijon) este fantezistă și seamănă cu aceea din unele tablouri sienese. El îi adaugă invenția (?) pantelor în zigzag de stânci suind către orizont spre a sugera adâncimea: acest sistem de culise va avea imitatori. Faldurile fluide, grația Fecioarei cu Pruncul echilibrează detaliile realiste.

Anluminura

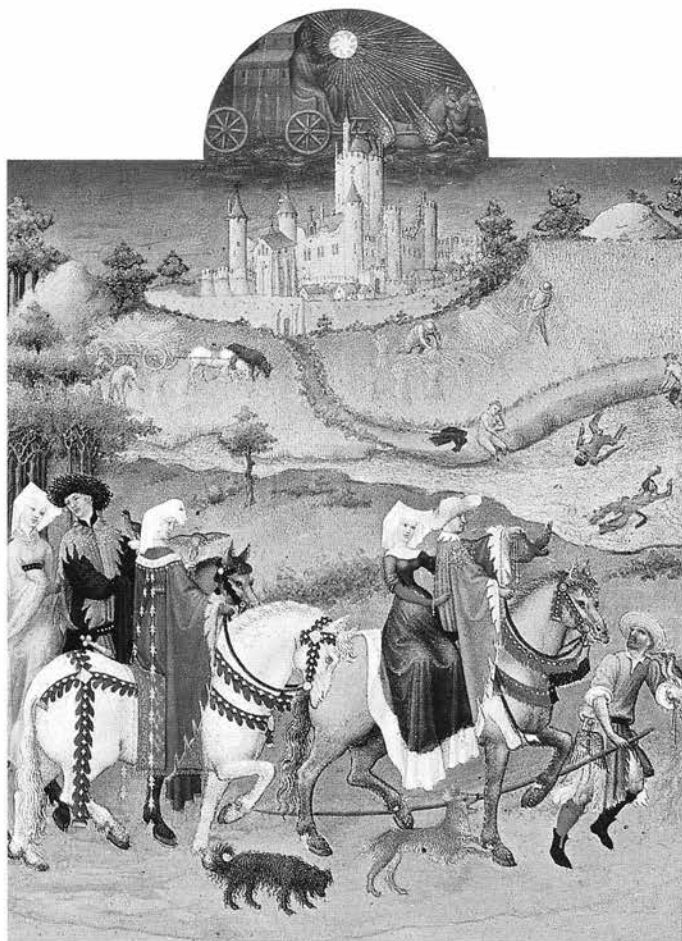
Dacă stilul internațional a avut oarecare consistență, faptul se datorează călătoriilor (despre care nu știm aproape nimic) întreprinse de artiști. Dar și unei meserii răspândite în nordul Franței, Burgundia și de asemenea în nordul Italiei: anluminura. Această practică venerabilă suferă în cursul *Trecento*-ului mutații profunde. Ea devine un mod de expresie

Pol de Limbourg și
frații săi, *Très Riches*

*Heures du duc de
Berry: luna august,
1413-1416 (Muzeul
Condé, Chantilly).*

O lumină nouă,
rafinată și plină de
o tandrețe discretă,
învăluie atât
gesturile vieții,
cât și trecerea
unui simbol astrologic.
Peisajele familiare
sunt înnobilate,
detaliile cele mai
savuroase în
concretețea lor
au ceva
imaginar.

Foto © H. Josse/T



complex și autonom în raport cu textul ilustrat. Schimburile se multiplacă, mai întâi la Paris, încă din 1250 centru de comenzi europene. Deja Jean Pucelle (înainte de 1333) reproduce Palazzo Vecchio din Florența și pare să-l cunoască pe Duccio. Policromia este transfigurată de influența (târzie) a vitraliului, dar și de finețea desenului și de numeroase încercări de punere în perspectivă.

Aceste încercări – de tipul „oase de pește” sau „casă de păpușă” – ca și procedeele de implicare a privitorului în interior sau de eșalonare a personajelor (Jean Bondol, c. 1368) nu vor fi ignorate de maeștrii anluminurii franco-burgunde de la sfârșitul secolului, care fac din arta lor o veritabilă pictură monumentală în reducere. Un singur mecena, ducele de Berry, îi angajează succesiv pe André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Pol de Limbourg și frații săi (înainte de 1416). Cei din urmă reușesc să treacă peste toate convențiile lumii crepusculare pe care o exaltă: arta gotică se depășește și se neagă totodată. Dacă ancadramentul floral, în monotonia sa, este atât exact, cât și

elegant, în compozițiile lor se decelează citate din Giotto și chiar din Taddeo Gaddi.

Lângă frații Limbourg, trebuie să-l situăm pe Maestrul Orelor lui Boucicaut (Jacques Coene din Bruges?) care ar fi lucrat în Italia către 1403, și care va influența pictura flamandă incipientă de șevalet. Celălalt mare centru de anuminuri va fi Lombardia: miniaturistii lui Gian Galeazzo Visconti inaugurează un stil deopotrivă precis (ei lucrează la un fel de enciclopedii ce recapitulează cunoașterea medievală) și bogat în tentative de clarobscur (Giovannino de' Grassi). Artist foarte la modă, Michelino da Besozzo contribuie la pătrunderea în Burgundia și în Franța a „lucrărilor din Lombardia”.

Alături de curtea burgundă, un al doilea centru de răspândire a stilului internațional a fost curtea papală de la Avignon. Trebuie să-i reamintim aici istoria. Primii papi din exil au fost mari constructori și au afișat o dorință de fast și de decor legată de diplomația lor. Astfel, în



Matteo Giovanetti,
*Sfântul Marțial îl învie
pe fiul lui Nerva*, 1344
1345 (Palatul papilor,
Avignon). Căutarea
adâncimii, greu de
apreciat într-o frescă, îl
face pe pictor să mul-
plice arhitecturile,
împrumutate,
de altfel, din mediul real
din Provența, potrivit
unei axe atât longitudi-
nale, cât și transversale.

Foto P. Jehan
© Larbor/T

Benito Martorell,
*Stântul Gheorghe și
balaurul*, 1438 (Art
Institute, Chicago).

Tema este tipică
pentru feeria creștină,
și numeroși artiști
ai epocii o tratează.

Tumultuos și
ritmic, stilul
lui Martorell
prelungeste goticul
catalan introducând o
unitate formală care
il înrudește cu
pictura provençală,
poate chiar sieneză.

Dar racordul între
planuri este evident
fantezist.

Foto J. Martin
© Larbor/T



1339, Simone Martini (c. 1284-1344) este invitat la Avignon. În peste douăzeci de ani de carieră, maestrul sienez, mai degrabă opozant, decât succesori al lui Duccio, a desăvârșit arabescul expresiv (*Bunavestire* din 1333, Galeria Uffizi, Florența), evoluând totodată către o pictură mai sobră și mai calmă, care îl înrudește cu Giotto. El va muri la Avignon: deși nu se păstrează decât niște admirabile *sinopie* după frescele pe care le-a executat la Notre-Dame-des-Doms, câteva panouri contemporane permit să se aprecieze rolul pe care l-a jucat în apariția picturii provenșale. Acest rol nu a fost depășit decât de Matteo Giovanetti, a cărui artă mai puțin prețioasă, mai familiară, dar la fel de sensibilă la dorința de transfigurare a realului, se practică în palatul Papilor și în



Pisanello (Antonio di Puccio di Cerreto, zis), *Portretul unei principese din familia d'Este*, c. 1438 (Muzeul Luvru, Paris). Identitatea modelului (Ginevra d'Este sau, mai probabil, Margherita Gonzaga) contează prea puțin: profilul idealizat se detașează, cu o expresie îngândurată, pe un décor splendid în care natura și tapiseria se contopesc: în cele câteva picturi ale sale, Pisanello rămâne un medalist.

Foto H. Josse © Larbor/T

împrejurimi până în 1367, dată la care întoarcerea lui Urban V la Roma, apoi Marea Schismă provoacă pentru câțiva ani o netă încetinire a activității artistice în Provența. Dar școala s-a născut: astăzi se știe că artiști toscani și catalani au frecventat curtea de la Avignon mai devreme decât se presupunea.

Artiștii avignonezi din prima generație sunt adeseori anonimi, dar ei au servit drept ștafetă la răspândirea artei italiene (sau italianizante). Artă avignoneză explică, în ciuda aspectului lor relativ greoi, apariția unor fresce „meridionale” la castelul din Karlsten (Boemia) și *Patimile Maestrului din Trebon* (c. 1380), apoi aluminurile din *Biblia lui Wenceslaw* (1408). Tendințele italianizante din Franța de Nord (ce se regăsesc în

miniatura engleză) sunt tributare, poate, atât artei avignoneze, cât și Italiei înseși. Pentru Spania, în relații cu Avignonul de prin 1320, trebuie citați Miguel Alcaniz la Valencia și, după 1400, Luis Borrassa și Martorell la Barcelona.

În Italia, stilul internațional este produsul unei încrucișări între practica rafinată a anluminorilor și orfevrilor lombarzi și moștenirea giottescă. Discipol al lui Michelino da Besozzo, Stefano da Verona este îndeosebi cunoscut ca maestrul lui Pisanello: autor de fresce la Mantova, animalier (unul dintre primii din istorie), desenator viguros și medalist, care, în această specialitate, va avea numeroși imitatori în decursul Renașterii. Gustul său pentru legende frumoase și peisajele feerice coexistă cu o tendință către observația directă (care-l anunță pe Da Vinci). În alte regiuni (Piemonte, Urbino), caligrafia internațională maschează anevoie căutarea realismului. În Toscana în sfârșit, numeroși artiști practică un stil hibrid ale cărui reușite sunt pur individuale. Fenomenul se produce de altfel cu întârziere: la Siena, fermecătorul și cvasiabstractul Sassetta și anturajul său (Santi di Pietro) rețin perspectiva florentină fără a-i adopta raționalitatea. Ei aparțin totuși *Quattrocento*-ului, ca și, prin misticismul său mai sever și mai amplu, Giovanni di Paolo: o parte din creația acestuia din urmă atestă o curiozitate neașteptată pentru fenomene naturale, și chiar pentru o cosmologie aflată atunci în plină criză. La Florența, Lorenzo Monaco ar putea fi considerat reprezentantul

Giovanni di Paolo,
Madonna dell'Umiltà,
 c. 1445
 (Pinacoteca
 Națională, Siena).
 Pe o temă
 de devoțiune populară,
 Giovanni di Paolo se
 dedă, așa cum face

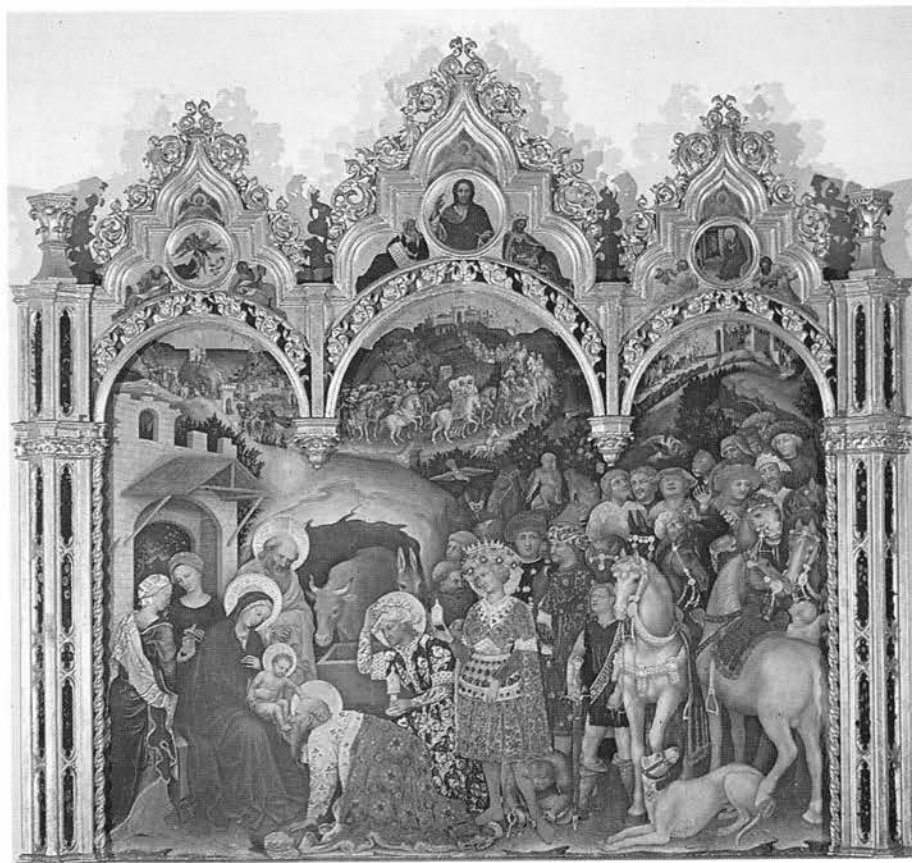
adesea, unei simplificări
 îndrăznețe a peisajului.
 El tinde aici să reducă
 lumea, din afara
 grădinii, la o tablă de
 șah (câmpii, stânci,
 orășele) suspendată
 sub cer. Nu este vorba
 de arhaism, ci de

o căutare
 patetică a
 esențialului. Pictorul
 cultivă o irealitate în
 care s-a voit a se vedea
 în mod eronat un
 „refuz” al Renașterii.
 Foto © Alinari/Giraudon



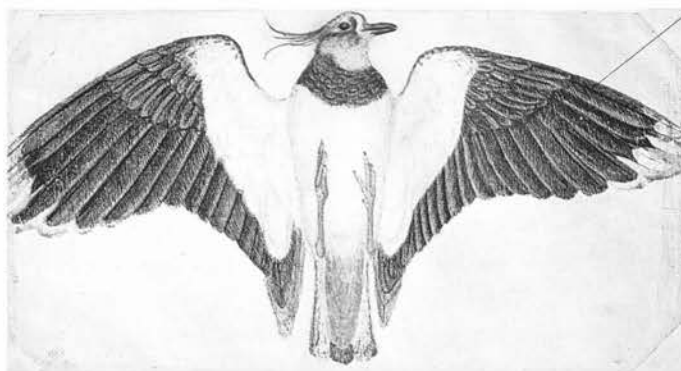
cel mai eminent al stilului internațional (c. 1410-1420) prin tensiunea formalistă, gustul pentru culorile strălucitoare și disprețul său pentru problemele spațiale: întrucât pictorul care domină perioada din Toscana (de unde nu este originar) și până la Roma, Gentile da Fabriano (c. 1370-1427), depășește acest stil. Este de ajuns să comparăm a sa *Închinare a Magilor* cu aceea a lui Lorenzo Monaco (ambele la Galeria Uffizi, Florența): cel din urmă grupează personajele în friză, Gentile întrerupe spațiul convențional al tripticului și instalează un cortegiu sinuos. Cele trei scene ale predelei sunt încântătoare prin invențiile luminoase, dar atente la prezența concretă a lumii legendare. Sfinții din *Polipticul Quaratesi* (1425, dispersat la Londra, Florența, Vatican, Washington) și câteva Madone târzii arată, prin tendința lor monumentală, că arhaismul lui Gentile este totuși relativ.

Osmoza menționată mai sus face greu sesizabile anumite personalități de artiști și determină uneori atribuții hazardate. Dacă mediocrul pictor cunoscut ca Maestro del Bambino Vispo (despre care se crede că s-a format în Spania) este identic cu Gherardo Starnina (despre care se știe că a călătorit în Spania), acesta din urmă nu ar putea fi autorul



Pisanello, *Studiu de
naștă*, c. 1437
(Muzeul Luvru,
Paris). Acest desen
rețușat în cerneală și
acuarelă reamintește
că, încă de la
începuturile sale,
Renașterea a avut
pasiunea observației
științifice extinse la
întreaga natură.

Foto H. Josse
© Larbor/T



frumoasei *Tebaide* de la Galeria Uffizi (c. 1410 ?), pe care tradiția i-o atribuie, decât dacă am presupune un hiatus stilistic ce întunecă și mai mult o carieră săracă în repere.

Dar există, în cursul acestei perioade, un element neformal a cărui progresie este manifestă acolo unde stilul internațional este bine repertoriat: este abundența, în manuscrisele anlunate, a subiectelor și ornamentelor împrumutate de la Antichitatea profană, și chiar de la păgânism. Creând un ordin cavaleresc consacrat Lânii de Aur (și nu vreunui sfânt), Filip cel Bun nu va face, în 1430, decât să simbolizeze o stare de spirit răspândită de multă vreme, și nu numai la curtea Burgundiei.

Școala de la Avignon este contemporană cu înflorirea umanismului italian, și în primul rând al lui Petrarca. Poetul, ale cărui *Triumfuri* vor da naștere unei întregi picturi (miniaturi, panouri etc.), posedă un Giotto și se mândrește cu aceasta. Întâlnindu-l pe Simone Martini la Avignon, îi cere ilustrații pentru un Virgiliu manuscris și îi propune, pentru frontispiciu (aflat astăzi la Milano), un program care exaltă în Virgiliu nu un vrăjitor medieval, ci pe poetul capabil să-i încante pe literați prin privirea sa asupra întregului univers. Se știe, de asemenea, că Petrarca i-a comandat Maestrului Simone portretul Laurei și al lui Napoleone Orsini. Lucrări din nefericire pierdute, care ar fi făcut din autorul lor primul pictor de portrete individuale de după Antichitate. De altfel, potrivit unei ipoteze seducătoare, Girard d'Orléans, probabil autorul primului portret francez atestat (*Ioan cel Bun*, c. 1365, Luvru), ar fi cunoscut arta lui Simone Martini. Dar acest mare căutător de manuscrise care este Petrarca nu e singurul interesat de artă: prietenul său Boccaccio îi face un minunat elogiu lui Giotto și ne transmite anecdote despre el. Compilând un repertoriu de mitologie, el nu ascunde faptul că lucrează pentru a le furniza imagini poezilor și artiștilor. De altfel, Petrarca descrisese într-un poem statuile zeilor antici, dar pornind de la documente medievale fanteziste, al căror spirit îl devia (de la admirația naivă către o vibrantă nostalgie): vom vedea urmările acestei devieri.

Gentile da Fabriano,
Închinarea Magilor,
1423 (Galeria
Uffizi, Florența).
Luxul aureolelor și al
ornamentelor, dorit de
un comanditar extrem
de bogat, este, în fapt,
singurul element
„medieval” al
tabloului. Culoarele
calde sunt
estompate, parcă
învăluite.
Aceleași
personaje
reapar pe trei
nivele diferite,
conform unui principiu
de etajare necunoscut
până atunci.
Discrete îndrăzneli
grafice leagă aceste
nivele într-o
perspectivă ritmică, ce
subliniază sosirea
admirativă a cortegiului
în primul plan.
Foto Scala
© Arch. Larbor/T

LA RĂSCRUCEA QUATTROCENTO-ULUI

Donatello,
Bunavestire, 1433-1435
(basorelief de pe un
tabernacol, Biserica
Santa Croce, Florența).
Fără îndoială ulterior
călătoriei sculptorului
la Roma, acest relief
din piatră aurită
utilizează din
abundență
reminiscentele antice
în decorație și în
drapaje. Gestul plin de
gratie și de reținere al
Fecioarei va fi punctul
de plecare a numeroase
variante din pictura
toscană a
Quattrocento-ului.
Foto Scala, Florența
© Larbor/T

În 1404, se termină la Florența construirea bisericii Or San Michele, unul dintre rarismele exemple toscane ale goticului flamboiaant. Această continuitate (edificiul a fost început în 1330) nu trebuie să ne amăgească. Epoca este tocmai aceea în care se produce elanul (și cine spune elan, spune ruptură) ce inaugurează Reanașterea. Două revoluții vor domina o scurtă fază (1420-1450 cca) a istoriei artei, și nimic nu va mai fi de-acum ca înainte. Una este puternic ideologică: este o revenire radicală la sursele antice, într-o interpretare care, sub influența umanismului, exaltă îndeosebi o imagine eroică a omului. Această revenire se manifestă mai întâi în sculptură și arhitectură, dar acestea sunt privite în același timp într-un context teoretic precis, cel al perspectivei ca organizare a unui spațiu omogen. Cealaltă revoluție este tehnică: este punerea la punct și răspândirea picturii în ulei, cunoscută încă din secolul al XII-lea (?), dar atât de puțin utilizată încât existența sa a fost îndoielnică înaintea formei sale moderne care, creată în Flandra, se răspândește imediat în jurul Mediteranei.



Donatello, *Profetul Habacuc*, 1423-1426 (Museo dell'Opera del Duomo, Florența).

Una din cele patru statui (două sunt pierdute) pe care Donatello le-a executat pentru a orna campanila de la Florența. Ea a fost poreclită de Donatello însuși *Zuccone* („încăpățânatul”): forța expresivă, aproape aspră, a chipului, pentru care Donatello a folosit un model viu, contrastează cu schematismul îndrăzneț al veșmintelor, preluate de la arta statuară romană.

Foto © Alinari/
Giraudon



Când Salutati, cancelar al Florenței, revendică pentru patria sa (1403) titlul de „nouă Romă”, el prelungește gândirea lui Petrarca în această epocă în care Roma este incapabilă să-și succeadă sieși. Tot umanismul cărturarilor este cel care prezidează în 1401 debutul remarcabil al sculptorului Ghiberti (printre altele autor al primei autobiografii de artist ce ne-a parvenit). El câștigă un concurs pentru executarea celei de-a doua porți a Baptisteriului (prima, operă a lui Andrea Pisano, fusese deschisă în 1336). Îi vor trebui douăzeci de ani pentru a-și onora contractul, și alți douăzeci și cinci de ani pentru a treia poartă a cărei comandă i-a fost confirmată în entuziasmul provocat de a doua. Această poartă (1452) prezintă pentru prima dată o narațiune ce se continuă de la un panou la altul. Cu mândrie, Ghiberti îi adaugă portretul său (și pe acelea ale colaboratorilor săi). Fundalurile sunt animate integral,

o lume plină de viață se desfășoară aici în ciuda suprafețelor restrânse: anatomii, drapaje, construcții, stânci, animale, totul este modelat cu o evidentă armonie. În timp ce nimic nu este realmente în relief, unele efecte dau impresia de *ronde-bosse*. Aurirea solicită jocurile luminii, dar se oprește dinaintea purei virtuozități. Nu trebuie subestimată influența pe care a exercitat-o Ghiberti, chiar dacă se știe că evoluția artistică l-a depășit la bătrânețe. Ea a fost considerabilă asupra pictorilor: nici Uccello (care fusese asistentul său), nici Gentile da Fabriano nu au ignorat-o. Cu atât mai mult ea i-a marcat pe sculptori, și există un joc flagrant de convergențe reciproce între el și Donatello (lucrările de la Siena, 1417-1427).

Începuturile lui Donatello (*David*, 1408, Bargello, Florența) îl arată apropiat de stilul burgund, dar, puțin mai târziu, al său *Ioan Botezătorul* (Bargello, Florența) este de o solemnitate austeră. El evoluează sub influența prietenului său Brunelleschi. Basorelieful său cu *Sfântul Gheorghe* (1420) respectă cu strictețe legile perspectivei. În asociere cu Michelozzo (acesta fiind mai ales



Lorenzo Ghiberti,
decor floral, c. 1440
(poarta nordică a
Baptisteriului, Florența).
Acest încântător
chenar, care s-ar
potrivi la fel de bine
unui palat sau unei
clădiri religioase, a fost
executat ulterior de
Vittorio Ghiberti, fiu
(n. în 1416) al marelui
sculptor, după desene
ale acestuia. Tipic
pentru evoluția
continuă a
Quattrocento-ului
către Renaștere,
el ar fi putut fi creat
aproape ca atare
după un secol.
Foto Scala © Larbor/T

arhitect), el produce opere capitale la catedrala de la Prato, la Siena, la Napoli. Impactul artei romane târzii este vizibil în busturile sale și la *cantoria* catedralei din Florența, unde le transmite sculptorilor și pictorilor versiunea sa laică a așa-numiților *putti*, acei Amorași deghizați în îngerăși, a căror proliferare nu va mai înceta timp de secole. Al său *David* în bronz, cu dată controversată, împrumută sinuozitatea sa de la arta elenistică. În 1443, el instalează la Padova prima statuie ecvestră, *Gattamelata*: lunga sa ședere îi va influența pe pictorii din Nord (Mantegna) și, de asemenea, prin reliefurile sale de la Sant'Antonio, pe Uccello. Ultimele sale opere florentine împing realismul „eroic” până la un patetism nu lipsit de distorsiuni, în vreme ce superba retorică a *Iuditei* sale (1455) va deveni lesne populară.

Cu Filippo di Ser Brunelleschi, nu mai avem deloc de-a face cu un om al Evului Mediu, în ciuda datelor, ci cu primul dintre acele genii multiforme în care se va recunoaște Renașterea. Inițial lucrător în bronz și în marmură, el se află în concurență cu Ghiberti (1401) pentru poarta Baptisteriului. Macheta sa (păstrată) îl arată adeptul unui stil ceva mai aspru. Mai târziu, *Crucifixul* său sculptat în lemn va izbândi într-o competiție amicală cu Donatello. În esență arhitect, el este și inginer (fortificații, teatre etc.) și va inventa „brevetul industrial” pentru o ambarcațiune cu zbaturi ce traversa fluviul Arno.

În 1418, probabil, el efectuează celebrele experiențe de pictură perspectivă („cutia lui Brunelleschi”) care, inițial concepute, poate, ca niște exerciții de arhitect, vor avea însă o importanță decisivă asupra teoriei picturale și asupra istoriei artei. Aceste două mici panouri (multă vreme păstrate în colecțiile mediceene) vor constitui baza directă sau indirectă a întregii gândiri a Renașterii asupra *viziunii*. La aceeași dată Brunelleschi primește comanda finisării catedralei („Domul”), pe care o va îndeplini în 1436. Lucrare considerată imposibilă, cupola (fără lanternoul plasat postum după desenele sale), în ciuda profilului ușor ogival al celor două bolți îmbinate și a amintirii modestelor tentative romanice de același gen (Cremona, și chiar Pisa), se inspiră mai întâi din Panteon: Brunelleschi a mers la Roma de mai multe ori împreună cu Donatello, cel puțin către 1402, către 1417 și către 1430. El decide și conduce ridicarea cupolei, cu o rapiditate neobișnuită.

În jurul acestei reușite, încă misterioasă în multe privințe, se grupează alte capodopere: porticul spitalului Inocenților (1421), de un clasicism atenuat prin deplasarea punctelor de sprijin; capela Pazzi la Santa Croce, vechea sacristie de la San Lorenzo, planul palatului Pazzi (executat de G. da Maiano, c. 1465), claustrul de la Santa Maria Novella, planul în cruce latină al bisericii Santo Spirito, prima idee a unei

rotonde cu cupole multiple (neterminată, la Santa Maria degli Angeli); în sfârșit Brunelleschi a schițat probabil palatul Pitti.

Istoria oferă puține exemple ale unei fecundări intelectuale atât de grandioase: teoriile lui Brunelleschi se repercutează îndată asupra carierei meteorice a lui Masaccio (1401-1428), primul pictor florentin care a regăsit spiritul lui Giotto într-un context diferit. Asociat în 1423 lui Masolino, mai vârstnic cu douăzeci de ani, pictor emfatic întârziat în visurile stilului de curte, dar interesat de o perspectivă „infiniționistă”, Masaccio transpune în mod imperios în frescele capelei Brancacci din biserica Santa Maria del Carmine (Florența) lecțiile lui Brunelleschi. Spațiul devine receptacolul inteligibil al unor figuri uneori patetice (*Adam și Eva după izgonirea din Paradis*), dar mereu pline mai ales de o demnitate vie: sfinții și figuranții din Biblie sunt puși pe același plan. Nu sunt niște fantome, ci niște umbre (definiție a corpurilor vii potrivit lui Dante) și „stau în picioare”, cum va spune Vasari. Expresia este supusă plasticității, ea însăși determinată de o voință de compoziție monumentală ce nu exclude modelele detaliilor.

Lorenzo Ghiberti,
Legenda lui Iosif
 (detaliu),
 1425-1452 (Poarta
 Paradisului a
 Baptisteriului, Florența).
 Relieful ușor
 aplatizat conduce
 inevitabil privirea către
 arierplanul arhitectural,
 toate detaliile sunt
 lizibile și totul rămâne
 cuprins într-o unitate
 armonioasă. Delectarea
 estetică, aproape
 senzuală, prelungește
 impresia de
 verosimilitate datorată
 ușurinței narative.
 Arcadele și drapajele,
 imitate după modele
 antice, sporesc măreția
 scenei în ciuda
 formatului îngust.
 Foto Scala, Florența
 © Larbor





Filippo Brunelleschi,
cupola Capelei Pazzi,
1429-1446 (Firenze).

Capodoperă de
armonie ale cărei
proporții modeste
ating amploarea
clasică prin
imponderabilitatea lor.

Unele dintre medalioane, executate toate de Donatello și Luca Della Robbia, au fost poate desenate de Brunelleschi.

Foto © Dagli Orti

Aceeași forță guvernează faimoasa *Treime* de la Santa Maria-Novella, capodoperă în care cel puțin decorul antic a fost inspirat de Brunelleschi, și *Polipticul* din Pisa. Dar Masaccio moare la douăzeci și șapte de ani și nu va avea succesori imediați. Cât despre Donatello, el va avea mai puțin ecou în sculptură decât epigonii săi, Desiderio da Settignano și Mino da Fiesole, mai „agreabili”, dar a căror grație nu trebuie să facă uitată, de nenumărate ori, autoritatea creatoare.

După ei, trebuie menționați frații Rossellini, care au fost de asemenea arhitecți. Cât despre Luca Della Robbia, el nu și-a ținut promisiunile făcute la început (c. 1435): descoperirea teracotei smălțuite și practica intensivă a atelierului familial au produs nenumărate și regretabile figuri de o devoțiune searbădă. Izolat, chiar marginal, Jacopo della Quercia (mort în 1438), sienez activ mai ales la Lucca și la Bologna, practică un stil robust și dramatic.

Sfârșitul Marii Schisme avea să confere, cam prin aceeași epocă, oarecare importanță Romei (1417): sub impulsul lui Martin V, pontif cultivat și arheolog, Gentile da Fabriano, Pisanello, Masaccio și Masolino vor lucra aici. Deși Provența este lăsată mai întâi pradă jafului bandelor înarmate, Școala de la Avignon nu și-a pierdut întreaga vigoare (retablul de la Thouzou, 1410), dar polul său de atracție se deplasează. Contele Provenței, René d'Anjou, pretendent la tronul Neapolei, aduce în acest din urmă oraș, în 1438-1441, cohorta artiștilor de origine în general nordică (flamando-burgundă și chiar pariziană) care îl înconjoară la Aix: este un estet și, mai mult, un amator distins (tradiția va face din el chiar un pictor) al cărui anturaj își rafinează la Napoli simțul luminii meridionale. El aduce aici, se pare (într-o împletire de influențe reciproce), cunoașterea noii picturi a Țărilor de Jos. Înainte de a ajunge la aceasta, să amintim istoria Școlii din Aix.

La revenirea definitivă a lui René d'Anjou la Aix, un artist îndelungă vreme anonim pictează capodopera *Tripticul Bunevestiri*. Critica modernă îl identifică în mod plauzibil cu un anume Barthélemy d'Eyck, „valet” al regelui. Ea decelează, în rarele picturi păstrate ale napoletanului Colantonio, influența acestui maestru. În 1452-1454, Enguerrand Quarton, odinioară colaborator al lui Barthélemy, pictează *Încoronarea Fecioarei* (Villeneuve-lès-Avignon) și cealaltă

bijuterie (identificarea nu poate fi pusă la îndoială) a picturii provenșale care este *Pietă zisă „de la Avignon”* (Muzeul Luvru). O înflorire de opere secundare atestă vivacitatea Școlii până către 1476: Nicolas Froment (*Mărcinișul arzând*, Aix-en-Provence, catedrala) dovedește deopotrivă o bună cunoaștere a inovațiilor italiene și o anume influență de origine flamandă. Extrem de aparte, Maestrul Inimii Îndrăgostite (să fie tot Barthélemy?) ilustrează lungul poem arhaizant scris de René, într-un stil delicat, ce conferă densitatea misterului unor ecleraje solare sau nocturne necunoscute până atunci. Cu Lieferinxe și, mai târziu, cu Dipre, ajungem la sfârșitul secolului (și la un „clasicism” ce întâlnește arta Franței de Nord). Școala de la Avignon, pe de altă parte, s-a răspândit la Nisa (pictorii din familia Brêa, c. 1475), prelungind o inspirație totodată populară și

Jacopo della Quercia,
*Îngerul îi vestește lui
Zaharia nașterea unui
fiu, 1417-1427*
(Baptisteriul San
Giovanni, Siena).
Precursor al lui
Michelangelo, acest
sculptor, desigur
influențat de arta
burgundă, își plasează
figurile viguroase pe un
decor „în stil roman”.
Foto © Scala/T





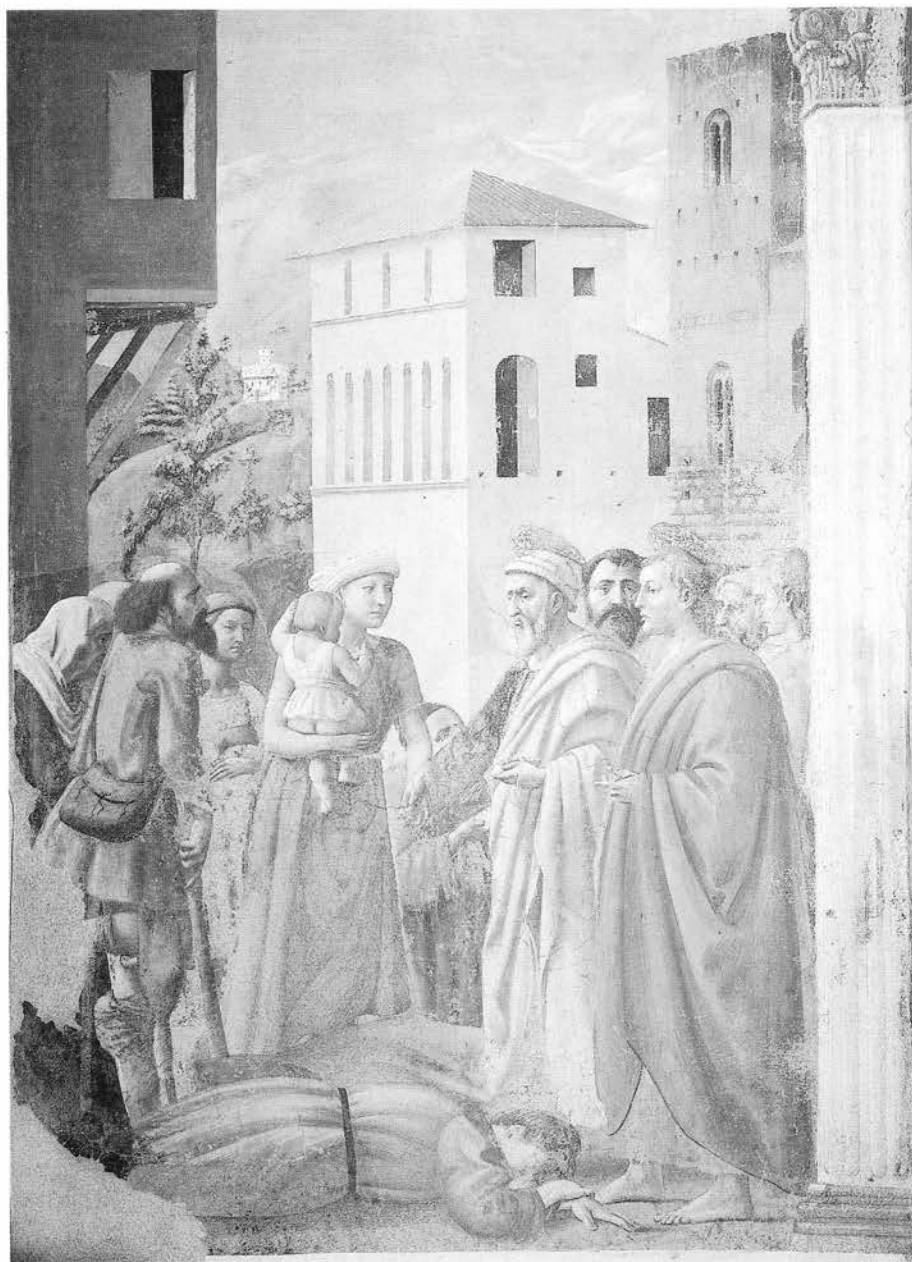
Maestrul Inimii Îndrăgostite, *Inima, Dorința Aprigă și Dărnicia înbarcându-se cu France și Actente*, c. 1465-1470 (Österreichische Nationalbibliothek, Viena). Figurile, conform textului destul de prolix al poemului (1457), sunt preluate din alegoriile medievale. Dar transparența savantă a apei, luminozitatea orizontului, încadrarea cu totul neașteptată a episodului exprimă ambițiile artistice străine de convenția curtenească.
Foto © Biblioteca/T

„internațională”, a cărei versiune mai feudală dă, altundeva, ultimul rod pictural al perioadei gotice la granițele Burgundiei: Maestrul din Moulins (c. 1490) va fi identificat, și el, cu un olandez instalat în Franța, Jean Hey.

Totuși, pictura flamandă pare ieșită dintr-o generație spontană: ea a debutat cu unul dintre cei mai mari maeștri ai săi, Jan van Eyck. Anluminor, valet și confident al ducelui Filip cel Bun, pentru care efectuează îndepărtate misiuni diplomatice, mai ales în Portugalia în 1428, Jan van Eyck (1390/1400-1441) își începe cariera cu faimosul *Retablul al Mielului mistic* (Gand). El moare încă tânăr, lăsând mai ales portrete de o acuitate singulară.

Pictura în ulei, așa cum a pus-o el la punct (și care nu va înlocui într-adevăr procedeul temperei decât după câteva decenii), permite efecte de lumină și de transparență cromatică nebănuite până atunci (*Madona Cancelarului Rollin*, c. 1430, Muzeul Luvru). El contribuie la orientarea meseriei către obiect, la a face din *trompe l'œil* indiciul asemănării, la sugerarea realismului ca apogeu al artei. Dar la el (ca și la emulii săi provensali sau italieni), pură delectare a materiei și ușoară exaltare a atmosferei predomină încă.

Succesorii săi din Flandra, Petrus Christus, Dieric Bouts, Ouwater, Gérard de Saint-Jean, Gérard David... au același farmec, în grade de o savoare diversă, fără însă a-i regăsi anvergura suverană. Ei nu-i lasă în uitare nici pe cei doi rivali imediați ai lui Van Eyck, Robert



Masaccio, Sfântul Petru împărțind pomeni, 1426-1428 (frescă din Capela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florența). Irumpere decisivă a arhitecturii raționale în pictura narativă,

și nu numai la nivelul decorului. Figurile se prezintă direct pe fundalul tratat în manieră „realistă” (conformă cu perspectiva), dar nu sunt decupate pe el:

volumul lor este necesar solemnității lor. Aceeși tensiune stilistică domină peisajul și personajele, profund pătrunse de demnitatea lor de ființe umane

(bărbatul culcat la picioarele apostolului tocmai a fost fulgerat efectiv de justiția divină).
© Alinari/Giraudon

Antonello da Messina, *Cristos legat de coloană*, c. 1470 (Muzeul Luvru, Paris). Variantă pe o temă familiară artistului, al cărei succes a fost asigurat de numeroase pastişe.

Extrema finețe a lucrării este dublată de un anumit patetism reținut. Unele detalii în *trompe l'oeil* se referă deja la iluzionism, garant al măiestriei tehnice.

Foto

© R. G. Ojeda/RMN



Antonello da Messina, *Punerea în mormânt a lui Cristos*, c. 1473 (Museo Correr, Veneția). În ciuda stării extrem de degradate a acestui tablou, se pot recunoaște invențiunea poetică (îngerii), știința anatomică și luminozitatea plastică specifice marelui pictor sicilian.

Foto G. Tomsich

© Larbor/T



0 100 200 300 400 500 600 700 800 900 1000

20

1

1

Jan van Eyck, *Portretul soților Arnolfini*, 1434 (National Gallery, Londra). S-a glosat mult asupra acestui tablou, adeseori în mod arbitrar. Astfel, tânăra nu este însărcinată, ci își ridică rochia grea de ceremonie într-un gest

tradițional. Fidelitatea este simbolizată prin câțeluș. În oglinda din fundalul încăperii, se zăresc, în locul ocupat de privitorul tabloului, doi „martori” ai căsătoriei, pe care tabloul o comemorează, dar nu o

descrie. Unul dintre acești martori, potrivit unei lecturi extrem de verosimile, este artistul însuși, care își semnează cu mândrie iscusita realizare („Jan van Eyck a fost aici”).
Foto E. Tweedy
© LarborT



Michael Pacher,
Retablul Sfântului
Wolfgang: Circumcizia
lui Cristos, detaliu,
1471-1481 (Biserica
Sankt-Wolfgang,
Salzkammergut).
Perspectivismul italian,
aplicat cu ostentație,
reunește pliurile
unghiulare ale
veșmintelor viu
colorate într-o viziune
cvasiabstractă.

Foto

© Leonard von Matt/T



în ulei a lui Van Eyck). Dar el a întâlnit probabil și arta toscană (c. 1460?): atenția acordată modelului este înfrumusețată la el de o rigoare delicată încă necunoscută (*Fecioara Bunevestiri*, Palermo); dispunerea simbolurilor tradiționale se operează într-un spațiu structurat după concepții deja renascentiste (*Sfântul Ieronim în cabinetul său de lucru*, Londra).

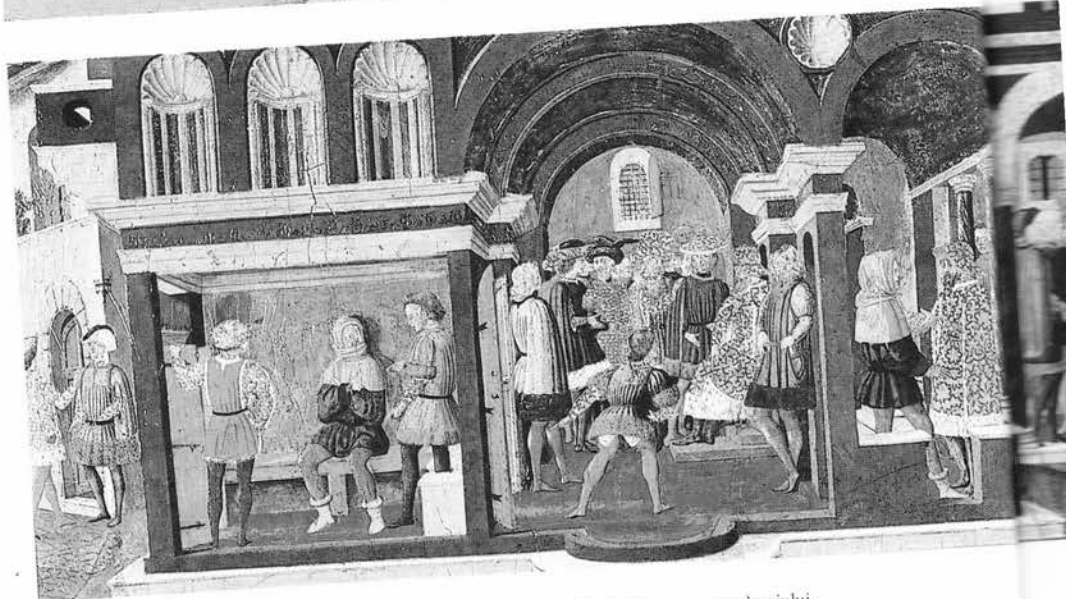
SEUL DIN AIURUL FLORENTEI
POBETOR DIN AIURUL FLORENTEI
POBETOR DIN AIURUL FLORENTEI
POBETOR DIN AIURUL FLORENTEI
POBETOR DIN AIURUL FLORENTEI
POBETOR DIN AIURUL FLORENTEI
POBETOR DIN AIURUL FLORENTEI
POBETOR DIN AIURUL FLORENTEI
POBETOR DIN AIURUL FLORENTEI
POBETOR DIN AIURUL FLORENTEI

APOGEUL DIN JURUL FLORENȚEI

Fra Angelico,
Încoronarea Fecioarei,
1434 (Muzeul Luvru,
Paris). Doar
tronul și aureolele
sunt „gotice”;
ordonanța generală
apartine spațiului
Renașterii. Într-o
atmosferă paradiziacă,
totul contribuie la un
elogiu al reprezentării
picturale înseși
(decorul marmurilor
și al veșmintelor,
expresia variată a
chipurilor etc.)
care se referă în mod
liber la propagarea
scolasticii tomiste.
Foto H. Josse
© Larbor/T

Către 1450, Florența a devenit capitala intelectuală a Occidentului. Orașul, care a reușit să neutralizeze pe plan economic Genova, Lucca, Siena, Pisa, este dominat în fapt, încă din 1434, de Cosimo de' Medici; moștenitor al muncii seculare a unei familii, bancher al Sfântului Scaun (senioria găzduiește în 1439 conciliul destinat, se spera, reunificării Bisericii catolice și grece), el se erijează în arbitru pacificator al Italiei. Omul este cultivat: a pus să se reconstruiască mănăstirea San Marco, pe care o decorează Fra Angelico, îl protejează pe Lippi, îl comanditează pe Uccello. Îndeosebi acumulează obiecte de artă (statui, picturi, camee antice, piese de orfevrărie etc.) și își deschide colecția pentru artiști. Protector al umaniștilor (Marsilio Ficino, care-l traduce pe Platon) și al valului de erudiți ce părăsesc Bizanțul, Cosimo inaugurează mecenatismul, imitat îndată de principii micilor curți din nordul Italiei. Pentru el, Michelozzo continuă tradiția lui Brunelleschi (vila de la Careggio, palatul Medici-Riccardi). Fiul său Pietro (1464) nu guvernează Florența decât cinci ani, dar se arată încă și mai pasionat de artă. Lui i s-a adresat, în 1438, un anume Domenico





Sus:
Filippino Lippi,
Povestea Esterei
(detaliu), c. 1480
(Muzeul Luvru, Paris).
Exemplu excepțional
al unei „povestiri”
repartizate pe
două *cassoni* ale căror
șase panouri, formând

un tot, sunt dispersate
astăzi în lumea
întreagă. Cronologia
complexă a narațiunii
biblice (preluată din
Cartea Esterei) este
tulburată puțin de
folosirea planurilor
în profunzime
consacrate episoadelor

secundare. Tânărul
Filippino Lippi este
deja stăpân pe
mijloacele sale, dar
departe de exuberanța
plină de fantezie de
care va da dovadă mai
târziu. El vizează o
tratere extrem de
sigură a perspectivei și

a eclerajului,
a căror savantă
simplitate, ca
și culorile limpezi,
se potrivesc
simbolistici căsătoriei.
Foto © RMN



Giovanni di Ser Giovanni, *Întâlnirea lui Enea cu Latinus pe malul Tibrului*, cassone, c. 1440 (Musée de la Renaissance, Écouen). Exemplu al unei munci intensive de atelier ale cărei produse se poate presupune că au

supraviețuit în număr extrem de redus. Tema este un episod din *Eneida* lui Virgiliu ce exaltă măreția Romei, temă preluată de la umanism. Se observă că acțiunea se desfășoară în bună parte în

cadrul unor arhitecturi reconstituite: *magister operis* ar fi chiar fratele lui Masaccio, a cărui fermitate plastică și luminozitate tonală ne este îngăduit a le regăsi aici, la un nivel mai modest. Foto © G. Blot-RMN

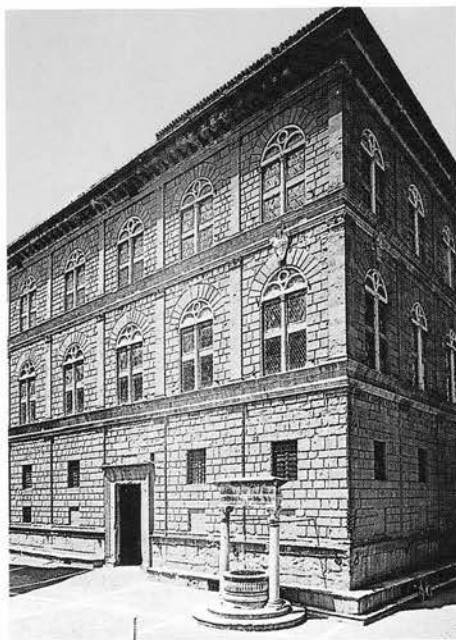


Foto © Titus, Torino/T

Venirea la putere a lui Lorenzo, zis Magnificul, va marca o fază nouă. El a fost adesea apreciat greșit: stăpânirea Florenței îi revine chiar în momentul când banca Medici trece printr-o criză la nivelul numeroaselor

sale filiale europene. Traumatizat de un complot căruia i-a scăpat anevoie, acest ex-principe al „tinerilor burghezi avuți”, scriitor, poet, pradă acceselor de melancolie, deși nu e lipsit nici de curaj, nici de diplomație, nu se complăce decât întrucâtva în exercitarea puterii: el găsește în compania filozofilor și a artiștilor un mediu predilect. Dacă antichitățile pe care le adună în grădina de la San Marco n-au fost pretextul unei „Academii” (imaginată ulterior), el rămâne totuși mecenatul și inspiratorul acesteia: Verrocchio, Pollaiuolo, Signorelli, Filippo Lippi îl au drept client. Restul clanului Medici se pretinde concurent, începând cu „celălalt Lorenzo”, Lorenzo di Pier Francesco, vărul șiret și uneori rival. Marile familii adoptă aceeași atitudine.

52

cassoni, îi pastişează rând pe rând pe Botticelli și Piero di Cosimo. Trebuie citat, de asemenea, după Girolamo di Cremona și anluminorul Liberale di Verona, încântătorul Pesellino (m. în 1459).

Aportul umanismului se rezumă inițial la rolul lui Alberti (1404-1472). Fără îndoială pictor, desigur medalist, arhitect (el desenează la Florența primele liniamente ale palatului Rucellai și fațada bisericii Santa Maria Novella), pasionat de urbanism, „mișcat până la lacrimi” în fața unui șantier arheologic, el adaugă, ca teoretician, unor considerații foarte moderne despre „narcisismul” oricărui artist și despre artă ca „remediu” al morții, o serie de programe calchiate după texte antice (Uccello i-l datorează pe cel al *Potopului*, la Santa Maria Novella).

Dedicat cu entuziasm lui Brunelleschi, tratatul său de arhitectură, făcut cunoscut către 1475, impune canoanele clasice pe o bază deja platoniciană de „frumusețe ideală”. În afara Florenței, Alberti creează planurile campanilei din Ferrara, pe cele ale bisericii Sant' Andrea de la Mantova și, mai ales, pe cel al templului mai degrabă păgân al lui Sigismondo Malatesta la Rimini (1450). Prestigiul său este mare pe lângă Luciano Laurana, care transformă palatul ducal din Urbino, și o dată cu care apare utopia urbanistă, ce se dezvoltă la Filarete (1400- după 1465), autorul spitalului întemeiat de Sforza la Milano (1465) și sculptorul porților de bronz de la Vatican: el îi dedică lui Pietro de' Medici descrierea minuțioasă a unei cetăți imagine supraîncărcate cu monumente păgânizante (inclusiv bisericile).

Michelozzo,
curtea interioară a
Palatului Medici
Riccardi, Florența,
1444-1459. La
adăpostul unei fațade
austere (palatele marilor
nobili rămăneau adesea
niște fortărețe în plin
oraș) o curte aerisită și
elegantă; arcadele,
inspirate după claustre,
se descarcă direct pe
capiteluri corintice.
Medalioanele
bandoului își
împrumută subiectele
de la pietrele gravate
din colecția lui
Cosimo I de' Medici.
Foto G. Dagli Orti
©Larbor/T



Teoria perspectivei



Jacopo de' Barbari
(atribuit lui), *Portretul lui
Fra' Luca Pacioli*, c. 1495
(Galleria Nazionale di
Capodimonte, Napoli).

Celebrul călugăr
conferențiar expune cu
siguranță instrumentele
științei sale matematice,
ale cărei aplicații se
generalizează de-acum
înainte în arhitectură și
în pictură. Tabloul, cu
atribuire plauzibilă, este
de o minuțiozitate
„flamandă”, se observă
cu lupa reflexul unei
ferestre (absentă din
tabloul) în poliedrul de
cristal suspendat, aluzie
la acordul dintre
speculația matematică
și „lumina lumii”
de origine divină.

Foto Rocco Pedicini
© Arch. Larbor/T

Se pare că anticii concepeau
spațiul arhitectural și pictural ca
pe un „agregat” mai mult sau mai
puțin eterogen, dar acordând loc
unei scenografii. Acesta va fi
punctul de plecare al căutărilor
Trecento-ului, în contrast cu
spațiul nedefinit al frescei bizantine
și medievale. În *Quattrocento*,
perspectiva presupune spațiul
omogen; ea este în principiu
axială și poate fi dispusă pe o
suprafață plană. Perspectiva
teoreticienilor se vrea mai întâi
„naturală”, apoi se recunoaște
„artificială”, adică construită pe
geometrie. Privirea omului (Alberti)
se vedește fidelă naturii, dar nu o
descoperă pe aceasta decât prin
referire la un model matematic.

c. 1300. Giotto introduce fragmen-
te tratate în perspectivă rațională în
frescele sale (Padova, Assisi).

c. 1330-1400. Expansiune euro-
peană, dar sporadică a unei
perspective zise „bifocale”, care
efectuează un fel de arpentaj al
suprafeței picturale: de pildă,
reper fixate în perete (pentru
fresce).

1342-1344. Ambrogio Lorenzetti:
Prezentarea la templu (Florența),
Bunavestire (Siena), primele exem-
ple de perspectivă conformă unor
reguli matematice cu definirea
unui punct de fugă.

1414. Redescoperirea textului lui
Vitruviu (secolul I a. Chr.) care
face cunoscută abordarea per-
spectivei de către romani.

c. 1418. „Cutia optică” a lui
Brunelleschi, arătând posibilitatea
unei coincidențe integrale între

viziunea „naturală” și viziunea pic-
turală pentru un spațiu determinat.

1443. *Tratatul despre pictură* al lui
Alberti: tabloul este definit ca un
fel de fereastră, pe care o delimi-
tează „intersectarea piramidei
razelor vizuale de către o supra-
față plană”.

c. 1450. Încercări de perspectivă
„aeriană” ale flamanzilor (etajarea
peisajului).

c. 1450-1460. Cercetările lui
Paolo Uccello: perspectivă compozi-
tă, uneori cu aparentă bifocală,
alteori etajată, alteori „legitimă”,
dar mereu întemeiată pe calcule
complicate.

c. 1465. Perspectiva atmosferică
sau „în zbor de pasăre” (A. da
Messina, Pollaiuolo...): orizont
foarte jos, depărtări nivelate
favorizând lumina.

1498. Răspândirea *summei* lui
Luca Pacioli (*Despre divină proporție*)
ce va fi tipărită în 1509 cu figuri
atribuibile, în majoritatea lor, lui
Leonardo da Vinci, elogiat de
Pacioli (el îl citează, de asemenea,
ca geometru eminent pe Piero
della Francesca).

1505. Primul tratat tipărit (de
Jean Pélerin, din Toul).

1525-1528. Tratatul lui Dürer,
care imaginează diverse aparate
(„portita”) spre a asigura perfectă
fidelitate a picturii perspec-
tivist, fără a trece prin calcul.

1537. În ediția sa din Vitruviu,
Serlio pune bazele decorului de
teatru, aplicare directă a teoriilor
Quattrocento-ului.

1559. Prima descriere a anamor-
fozelor (practice de o jumătate
de secol).

1560. Către această epocă, dez-
voltarea perspectivei curburilor și
sferelor, care va servi progreselor
cartografiei.

1576. Androuet du Cerceau își
publică ale sale *Leçons de perspec-
tive positive*.

1587. Palladio oferă la Teatro
Olimpico din Vicenza primul model
complet de perspectivă trucată pen-
tru a da iluzia adâncimii pe scenă.

1600. Ubaldo del Monte, *Șase Cărți
de perspectivă*, prima teorie generală,
cu nenumărate exerciții de vir-
tuozitate decorativă.



Paolo Uccello,
Bătălia de la San Romano, al treilea și ultimul episod, 1456 (Muzeul Luvru, Paris). De la un tablou la altul domnește o mare unitate stilistică. Caii, armurile, stindardele sunt descompuse în volume și reconstruite, nu într-o intenție „cubistă”, ci pentru a suscita o reflecție asupra aparențelor stabile ale lumii. Confruntarea devine o marchetărie, în culori clare și ireale, pe un arierplan plasat foarte sus și în *contre-jour*, ce accentuează aspectul fantomatic al personajelor.
Foto © Focus/T

Cât despre Cronaca (1457-1508) – această poreclă însemnând „anticarul” –, el va termina palatul Strozzi (început în 1489) în același stil tipic florentin, masiv în exterior, aerat în interior.

În sfârșit vila mediceană prin excelență, cea de la Poggio a Caiano (Giuliano da Sangallo, 1485) nu mai are nimic dintr-un castel întărit și se deschide în mod savant spre un decor natural. Giuliano (1445-1516), primul dintre „cei trei Sangallo”, artizan descoperit și protejat de Lorenzo, se adaptează lesne rafinamentelor umaniste, și chiar unor concepții lăsate neexploatare de Brunelleschi. Autor de studii asupra arheologiei, el este, de asemenea, inovator (biserica Madonna delle Carceri la Prato, curtea palatului Gondi la Florența, sacristia de la Santo Spirito, vile fortificate). Încă dinainte de 1490, el are imitatori la Napoli.

În același timp, sculptura își pierde treptat rolul director pe care-l juca, la începutul secolului, chiar și față de pictură. Ea tinde către un anume eclectism ornamental (Benedetto da Maiano) înainte de a se supune regulilor lui Alberti și de a se aglomera cu motive antice (Agostino di Duccio). Dacă Alberti joacă un asemenea rol, prelungit prin renumele său postum printre literați, se datorează și faptului că el intervine cu autoritate în dezbaterile asupra perspectivei.

Aceste dezbateri nu atestă, doar ele singure, originalitatea lui Paolo Uccello (1397-1475). Considerat prea adesea un reprezentant întârziat al goticului sau un „comic”, el a avut începuturi probabil dificile pe lângă Ghiberti, apoi ca mozaicar la Veneția. A pictat la Padova niște *Giganți* (pierduți) admirați de Mantegna, iar la Bologna o *Naștere a Domnului* (fragmente recent regăsite) de inspirație pur umanistă. Cariera sa (a cărei cronologie rămâne extrem de discutată) este dominată la Florența de *Bătălia de la San Romano* (1456, dispersată între Florența,

Foto Scala ©Larbor/T



Nu știm mai multe nici despre formația lui Piero della Francesca (c. 1416-1492). Născut la hotarele Toscanei, acest pictor matematician, marcat de Masaccio (c. 1450), îl depășește supunând perspectiva unei geometrii a cărei rigoare impresionează îndată. El își afirmă convingerile la Arezzo în ciclul de fresce ale *Descoperirii Adevăratei Cruci*. Climatul aerat, limpede, dar aproape inuman ce domnește aici se atenuează în câteva Madone târzii (deși la fel de austere), punctul de echilibru fiind atins cu panoul

Flagelării (Urbino). Artă sa eminemant cerebrală a fost codificată de pictor în câteva scrieri răspândite încă din 1470, dar realizările sale sunt cele care, în mod nemijlocit, i-au influențat pe Antonello da Messina și Giovanni Bellini, iar ceva mai târziu pe Perugino, și chiar, prin acesta, pe Rafael. Uitat destul de repede în secolul al XVII-lea, redescoperit recent (și celebrat poate excesiv), Piero della Francesca, care a eliminat un anumit patetism din pictură, a avut mai puține ecouri la Florența decât la Urbino, sau în regiunea Veneto, mai ales la Roma și în împrejurimi (Lorenzo da Viterbo, 1469) unde concepțiile sale au fost transmise de Melozzo da Forlì și de Antoniazio Romano.

O tendință stilistică diferită îl animă pe pictorul florentin cel mai faimos al epocii, Filippo Lippi (1406-1469). Aventurile romanești ale acestui călugăr fără vocație au dăunat unui examen serios al artei sale. Novice la Santa Maria del Carmine când Masaccio picta acolo, el nu-i va egala

Filippo Lippi, *Fecioara cu Pruncul și doi îngeri*, c. 1465 (Galeria Uffizi, Florența). Singurul maestru florentin care nu a tratat niciodată Patimile lui Cristos, Lippi a servit drept element de legătură între stilul grav al lui Masaccio și gustul popular pentru o devoțiune mai accesibilă. Dar am greși oprindu-ne la această dorință de fericire (care-l făcea să-și ia iubita drept model pentru Madonele sale): ar însemna să neglijăm perfectă armonie a acestui tablou celebru, și îndrăzneala care plasează, în fapt, în afara unui cadru pictat ce formează o fereastră, Fecioara și îngerul intercesor cu zâmbet seducător.

Foto Scala © Larbor/T



Antonio Pollaiuolo,
Mormântul lui Sixtus
 IV, detaliu, 1493
 (Grotele Vaticanului,
 Cetatea Vaticanului).
 Unul dintre reliefurile
 din bronz ce decorează
 mormântul unui pontif
 arheolog. Termenul
 „Astrologia”, potrivit
 unei uzanțe ce
 datează de la Platon,
 desemnează mai
 degrabă aici
 astronomia, favorizată
 de defunct. De reținut
 unduilațiile numeroase
 ale veșmântului și
 expresia extatică a feței,
 într-un decor tratat
 (până la sandale) cu un
 gust rafinat de
 inspirație elenistică.
 Foto Scala © Larbor/T



intensitatea dramatică, dar îi păstrează ritmul (prin liniile compoziției și cele imateriale, pe care par să le traseze privirile personajelor) conferindu-i o tandrețe ce face din el, pe nedrept, specialistul Madonelor. El a făcut mai pământească viziunea lui Fra Angelico anunțând totodată subtilele unduilații ale lui Botticelli; decorurile sale în frescă (Prato, Spoleto etc.) dovedesc întinderea culturii sale, dar și optimismul său.

Același temperament va domina cariera rătăcitoare a lui Benozzo Gozzoli (c. 1442-1497), elev al lui Fra Angelico la Roma. Departe de a le displace comanditarilor săi așa cum s-a pretins, celebra sa reconstituire a *Cortegiului Regilor Magi* (1482) – care reprezintă, în fapt, conciliul din Florența –, din palatul Medici, îi aduce comenzi la Volterra, la San Gimignano, mai târziu la Pisa. Iscusișta sa narativă, invențiile agreabile contrabalansează luxul său naiv. Aproape la polul opus, Andrea del Castagno (m. în 1457) pune accentul pe valorile cele mai aprige: el exaltă elanul vital al mașinii umane și transpune orice perspectivă în absență de adâncime; de unde duelul care îl opune lui Uccello în pictura statuiilor ecvestre de la catedrala din Florența (1455).

Gloria fraților Pollaiuolo, Antonio (1431 ?-1498) și Piero (1443 ?-1496), decurge mai ales din multiplele înzestrări ale celui mai vârstnic. Orfèvre, maestru în arta legătoriei, desenator de broderii, el este primul artist care a reprezentat nudul masculin într-o gravură și în fresce. Rarele sale tablouri (c. 1480) se vor remarca prin vigoarea anatomică, folosirea perspectivelor aeriene ce permit distanțarea unui arierplan imens fără a-l pierde (el nu este etajat ca la flamanzii), și un fel de euforie în recurgerea la alegoriile și mitologiile păgâne. A fost, de asemenea, și un sculptor remarcabil. El i-a impresionat pe Mantegna, Dürer

Andrea Verrocchio, *Bartolomeo Colleone*, 1482-1488 (Campo dei SS. Giovanni e Paolo, Veneția). Amplasată după moartea prematură a artistului, această maiestuoasă evocare a unui condotier din Bergamo aflat în serviciul Veneției fusese dorită prin testamentul modelului său, în schimbul unui legat testamentar considerabil către Republică. „Cea mai frumoasă statuie ecvestră din lume”, viziune stilizată a „eroului” drag Renașterii, va avea o enormă influență până în epoca barocă (inclusiv asupra picturii).

Foto Scala © Larbor/T

și Michelangelo. Fratele și colaboratorul său pare a fi datorat faimei sale câteva comenzi picturale: intensitatea conturului și sonoritatea culorii, specifice lui Antonio, devin la el greoaie.

Restaurator de antichități pentru familia Medici, Verrocchio (m. în 1488), ca sculptor, provine și el din școala lui Donatello, dar își datorează renumele atelierului său de pictor (unde se discuta despre matematică și muzică): de fapt, nici un tablou nu-i poate fi atribuit cu certitudine lui Verrocchio singur. Printre asistenții săi figurează Lorenzo di Credi, Perugino, Leonardo da Vinci la începuturile lor.

Atelierul familiei Ghirlandaio este orientat mai ferm către pictură. Cel mai vârstnic din această familie fecundă, Domenico (1449-1494), reșază fresca într-un cadru narativ familiar, aproape fotografic. Faptul că burghezia se va fi oglindit cu plăcere în pictura sa puțin fleacă (ciclurile de la Santa Trinità și de la Santa Maria Novella) nu trebuie să ne facă să neglijăm reala sa știință a portretului, implicațiile sale umaniste, stilul său măsurat și clar, a cărui eleganță nu exclude fermitatea, nici emoția discretă ce se degajă din însăși surprinderea vieții florentine, către 1480-1490.

Sandro Botticelli (1445-1510) nu a avut noroc. Celebritatea sa se întemeiază (de un secol încoace) pe un grup de Madone îndelung confundate cu cele ale lui Lippi, și pe târzia *Naștere mistică*. Contemporanii i-au laudat *aria virile* (fermitatea) și știința perspectivei, înainte ca o modă absurdă să facă din el precursorul serbezilor preraphaeliți. Artist voluntar, el este transpunătorul



unor complexe alegorii în lumina grădinilor toscane (*La Primavera*) și autorul adevăratului prim nud feminin (*Nașterea lui Venus*) cu aceeași simplitate savantă pe care o conferă Madonelor sale, mai degrabă copilăroase decât matene. Opera sa este expresia plastică a mediilor medicene, saturate de referiri la inaccesibila dar evocabila glorie a Frumosului platonician (acea *splendor* despre care le vorbește Ficino). În ciuda unei legende persistente, nu există o dovadă tangibilă a faptului că acest pictor de o senină nervozitate, capabil de vioiciune (*Madona Magnificatului*), ar fi fost profund tulburat de profețiile lui Savonarola.

În preajma sa, trebuie semnați Jacopo del Sellaio, iscusit autor de *cassoni*, și Francesco Botticini, imitator nu lipsit de talent al cvasiomonimului



său. Lui Botticelli i se datorează desenele câtorva marchetării de la Urbino. Această artă a căpătat deja importanță cu Giovanni da Verona și Damiano da Bergamo. Ea se deschide căutărilor perspectiviste, și chiar influenței lui Piero della Francesca (frații Lendinara la Modena) și ajunge la virtuozități de *trompe l'oeil* care rivalizează cu pictura flamandă (Pontelli, la Urbino).

Inițial marcat de tatăl său, Filippo, și de Botticelli, Filippino Lippi (1457 ?-1504) intensifică notele patetice ale acestora, în alternanță cu strălucite realizări de decorator încărcate de reminiscențe arheologice; apoi gustul „roman” al lui Mantegna va modifica, și chiar va răvăși o dispunere clară (capela Strozzi la Santa Maria Novella).



Domenico
Ghirlandaio,
*Viața Sfântului
Francisc: moartea sa și
verificarea stigmatelor*,
c. 1483 (Santa Trinità,
Florența). Autor de
fresce de prim ordin,
abil în a asimila, de
asemenea, și influențele
cele mai diverse,
Ghirlandaio reușește să
întinerească o temă ce
putea fi considerată
epuizată de adepții lui
Giotto, prin inserarea
scenei dramatice
într-un decor familiar
tratat cu virtuozitate,
atât în privința
peisajului, cât și a
arhitecturii (lumânările
uriae accentuând
adâncimea, de pildă).
Cât despre figuri, ele
sunt tratate cu o
varietate „realistă” și o
finețe tehnică care-l
frapau deja pe Vasari.
Foto © Alinari/Giraudon



La Primavera
 („Primăvara”),
 c. 1478 (Galeria Uffizi,
 Florența). Tabloul s-ar
 putea intitula „Domnia
 lui Venus”. Zeița,
 asimilată aici
 Umanității umaniștilor
 (armonia civilizată),
 conduce cu blândete
 dansul celor
 Trei Grații, în vreme ce
 Mercur oprește norii.
 La dreapta, într-o
 surprinzătoare dedublare,
 nimfa Chloris,
 „cea veșnic verde”,
 curtată de Zefir,
 devine zeița Flora,
 personificarea poetică
 a Primăverii.
 Foto © Nimatallah-
 Artephot/T





Nașterea lui Venus, detaliu, c. 1484 (Galeria Uffizi, Florența). Expresia zeiței, parcă uimită că a venit pe lume, este pe drept cuvânt faimoasă, dar i s-a atribuit o „melancolie” (în sensul modern) pe care nimic nu o autorizează. Tabloul urmează îndeaproape un poem al lui Angelo Poliziano, apropiat al Mediciilor. Torsiunea extremă a plectelor exprimă vibrația aerului luminos în jurul frumoasei apariții pe care vânturile o împing cu suflarea lor către uscat.
Foto Scala © Larbor/T



Fecioara cu Pruncul și Sfântul Ioan Botezătorul copil, c. 1470 (Muzeul Luvru, Paris). Operă desăvârșită și cu atribuire indiscutabilă, Botticelli introduce un climat nou, de încredere reciprocă, între Madonă și Prunc, într-un liniștit decor natural: gândul ne duce la poezia virgiliană. Detaliile prețioase din primul plan atestă contactul cu arta lui Verrocchio.
Foto Hubert Josse
© Larbor/T

1445. Nașterea lui Alessandro Filipepi, supranumit mai târziu Botticelli. El își face ucenicia la un orfevru, pe care-l părăsește pentru atelierul lui Lippi.

1470. Posedă propriul său atelier și pictează *Puterea*, pentru Tribunalul Negustorilor.

1472-1475. Tratează de mai multe ori tema *Închinării Magilor* și pictează numeroase portrete „mediceene”.

1478 (dată probabilă). *La Primavera*, pentru Lorenzo di Pier Francesco.

1480. Fresce la Villa Lemmi (fragmente la Muzeul Luvru) pentru familia Tornabuoni.

1481. Este chemat la Roma împreună cu Cosimo Rosselli, Perugino, Ghirlandaio etc., de Sixtus IV (decorarea Capelei Sixtine).

1482-1484. Revenit la Florența, noi comenzi mediceene: *Pallas și Centaurul*, *Nașterea lui Venus*, în sfârșit (pentru Lorenzo de' Medici), *Marte și Venus*.

1483. Pentru Lorenzo, zis Magnificul, patru *cassoni* relatând, după Boccaccio, *Povestea lui Nastagio degli Onesti*.

1485. *Madona Magnificatului*, cel mai celebru *tondo* al său.

1488. *Bunavestire* la Santa

Maddalena degli Pazzi.

1491. Face parte din comisia însărcinată să avizeze un proiect pentru fațada Domului.

Probabil că în această perioadă execută *Calomnia lui Apelles*, conform unui program umanist propus cândva de Alberti.

1495. Începe o serie de admirabile desene ilustrând *Divina Comedie*, la îndemnul lui Lorenzo di Pier Francesco.

1498. Lucrează pentru familia Vespucci (*Istoriașirile Virginiei și Lucreției*).

1501 (ianuarie). Termină *Nașterea mistică* (Londra): singura sa operă datată și autenticată de o foarte obscură inscripție autografă (?) în greacă.

Cele câteva picturi ulterioare care se păstrează, sunt extrem de deteriorate.

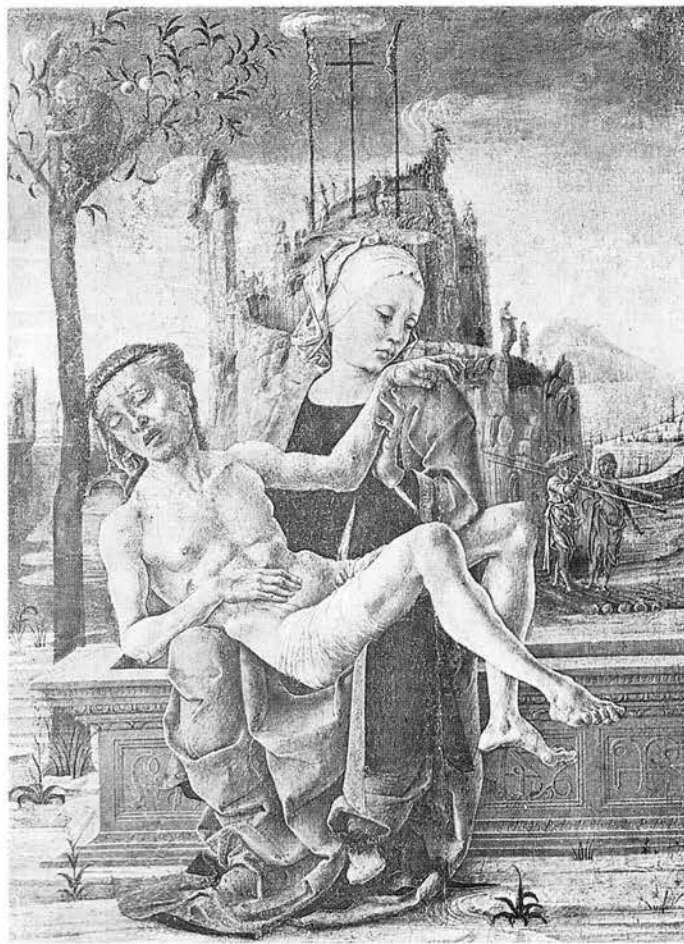
1503. Într-un poem florentin, el este citat ca una din gloriile picturii contemporane.

1504. Face parte din comisia însărcinată cu alegerea amplasării lui David de Michelangelo.

1510. Botticelli moare la 17 mai. Nici sărac, nici uitat, el va fi înhumat în cimitirul (astăzi capela) Ognisanti.

Cosimo Turà, *Pietà*, 1468 (Museo Correr, Veneția). Grafismul tăios, ce va fi comun majorității pictorilor de la Ferrara, amintește formația padovană a lui Turà, care reține din ea și gustul mineralizărilor. O influență germană este, de asemenea, probabilă, atât în capriciile formale, cât și în simboluri (mănușa este aici emblema păcatului „spierat” de moartea lui Cristos, care anunță Mântuirea). Sentimentul dramatic este exprimat prin deformări anatomice aproape crude.

Cât despre Siena, trecerea lui Donatello pe aici suscită un curent umanist, inițial conciliat de Vecchieta cu tradiția locală, dar net afirmat de Francesco di Giorgio Martini (1439-1502). Cel din urmă, pictor rafinat, apropiat de Botticelli, contribuie la orientarea renescentistă a practicii tradiționaliste specifice Sienei (Matteo di Giovanni, c. 1470; Girolamo di Benvenuto, 1498). Arhitect pe linia lui Alberti, sculptor, decorator etc., Francesco este printre altele și unul dintre marii ingineri ai istoriei (hidraulică, fortificații). El lucrează nu numai la Siena, ci și la Cortona, Roma, Napoli, Milano și mai ales la Urbino.





Între Toscana, Umbria și Le Marche contactul există de multă vreme, dovadă Gentile da Fabriano. Această circulație crescândă a operelor de artă se remarcă în personalitatea lui Signorelli (1445-1523). Născut la Cortona, discipol al lui Piero della Francesca (1475), el va relua la Domul din Orvieto (1499-1502) programul stabilit de Fra Angelico, adăugându-i un *Infern* și un *Antichrist* (desigur ca o condamnare a lui Savonarola) într-un stil ce-i datorează mai mult lui Pollaiuolo decât oricui, și care îl va impresiona pe Michelangelo.

Voința sa de linearitate contrabalansează căutarea unor efecte cromatice, conferind picturii sale o forță originală (*Bunavestire de la Volterra*), în timp ce tabloul său *Școala* (sau *Domnia*) *lui Pan* (Berlin, distrus) va fi fost transcrierea lumii visate de curtea lui Lorenzo (pe care prietenii săi umaniști îl asimilau cu zeul rustic) în același registru robust, pătruns de un mister crepuscular. Pictura



Luca Signorelli,
Dante oprit la poarta
Purgatorului, medalion
în frescă, 1499-1500
(Catedrala din
Orvieto). În decorul
de la Orvieto,
Signorelli îl așază pe
poetul *Divinei Comedii*
în același rând cu poeții
Antichității (Homer,
Virgiliu). Acest episod
al călătoriei lui Dante
în lumea de dincolo
este tratat de pictor
în stilul său cel mai
sever: contururi nete,
culori în camaieu,
clarobscur
foarte marcat.
Foto Scala © Larbor/T

principalului său ajutor, florentinul Bartolomeo della Gatta, se distinge anevoie de a sa.

Padova este încă de două secole o metropolă culturală: universitatea sa adăpostește o școală faimoasă de filozofi aristotelicieni neortodocși, de medici și de botaniști, iar amintirea istoriei romane este foarte vie aici (Titus-Livius este născut în regiune). În această ambianță apare Andrea Mantegna (1430-1503). Elev și slujitor al unui ciudat anticar, escroc și pictor uneori, Squarcione, Mantegna se emancipează de el: arta sa, deși dominată de citarea antichităților și a curiozităților naturale, va fi reorientată de trecerea lui Donatello, apoi de pictura florentină. Pictor oficial al

familiei Gonzaga la Mantova (1459), el organizează spații arhitecturale supuse reconstituirii celei mai obsesive (*Triumful lui Cezar*, Hampton Court), cu aceeași tensiune ce guvernează crearea unui spațiu pictat, articulat integral spațiului real al unui apartament (Camera Soților, Mantova). Va lăsa un repertoriu inepuizabil de motive antice (*Parnasul*, Mantova). Este o artă pur cerebrală, de o forță anatomică tragică (*Sfântul Sebastian*, c. 1470, Kunsthistorisches Museum, Viena și c. 1480, Muzeul Luvru; *Cristos mort*, c. 1481, Brera, Milano) încărcată totodată cu aluzii erudite: versiune personală, aproape onirică, a dorinței de eroism specifice începutului *Quattrocento*-ului.

Aportul său formal este de îndată flagrant în Școala din Ferrara, care îi reține gustul pentru formele rigide, mineralizate chiar, pe care le supune altor torsiuni (în urma trecerii lui Van der Weyden). Decorarea palatului familiei d'Este, Schifanoia, marchează punctul culminant al artei ferrareze (c. 1470): ansamblu grandios de fresce (Cosimo Turà, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti) regizat de un program complicat. Cosmosul este asociat vieții de la curte și a poporului. Mărturie puțin laborioasă, dar pasionantă a spiritului Renașterii, în momentul când Regiomontanus, magistrul lui Copernic, protejatul papei Sixtus IV, critică în mod deschis sistemul lui Ptolemeu și cerurile sale imuabile. Semnele zodiacului și planetele erau odinioară semnele ordinii divine (așa cum se poate vedea la frații Limbourg), dacă nu cele ale unei terifiante fatalități. Recurgerea la toată gama zeităților păgâne, importante sau subalterne, le transformă în repere ale unei feerii organizate, ce a eliminat haosul. De-acum înainte, omul, singur în fața

Hugo van der Goes,
Tripticul Portinari:
Adorația păstorilor,
 panoul central,
 1476-1478 (Galeria
 Uffizi, Florența).
 Discipol al lui Van
 Eyck, artistul a avut
 o carieră scurtă
 (suferea de tulburări
 nervoase). Expediat
 la Florența în 1480,
 acest triptic a avut
 acolo o mare
 influență care a fost
 însă exagerată
 adeseori.
 El juxtapune
 elemente deja
 arhaice (donatori
 minusculi,
 monotonia
 expresiilor) unor
 performanțe realiste,
 susținute de o
 îndrăzneată armonie
 de culori cu
 dominante calde
 și luminoase.
 Foto © Giraudon/T



astrelor, nu mai este însă pierdut, sistemul platonician al analogiei universale reconstruind o lume locuibilă.

Lombardia centrală (Milano), regiune a anluminorilor, se manifestă în marea pictură cu Foppa (c. 1460), dar sosirea lui Leonardo da Vinci (1481) va fi aceea care va acționa în profunzime. Artă lui Mantegna și a ferrarezilor își găsește mai degrabă un ecou la Padova, la Bologna (Zoppo, c. 1460) și la Veneția. Îndelung tributari canoanelor bizantine, stilul local nu s-a degajat de el decât cu Lorenzo Veneziano și mai ales cu Jacobello del Fiore (c. 1400) care l-a cunoscut pe Gentile da Fabriano. Renașterea toscană îi atinge în valuri succesive pe Jacopo Bellini și Antonio Vivarini. Dar, în 1454, Mantegna se căsătorește cu fiica lui Jacopo și aduce în atelierile venețiene sofisticările padovane, care-l mai exasperează încă pe Crivelli, ca și pe Școala de la Murano (Bartolomeo Vivarini) în mai mică măsură. Pasul va fi făcut de Gentile Bellini, care încearcă noua perspectivă, și mai ales de Giovanni Bellini. Acesta integrează (între 1465 și 1480) lumina lui Antonello și spațialitatea lui Piero della Francesca.

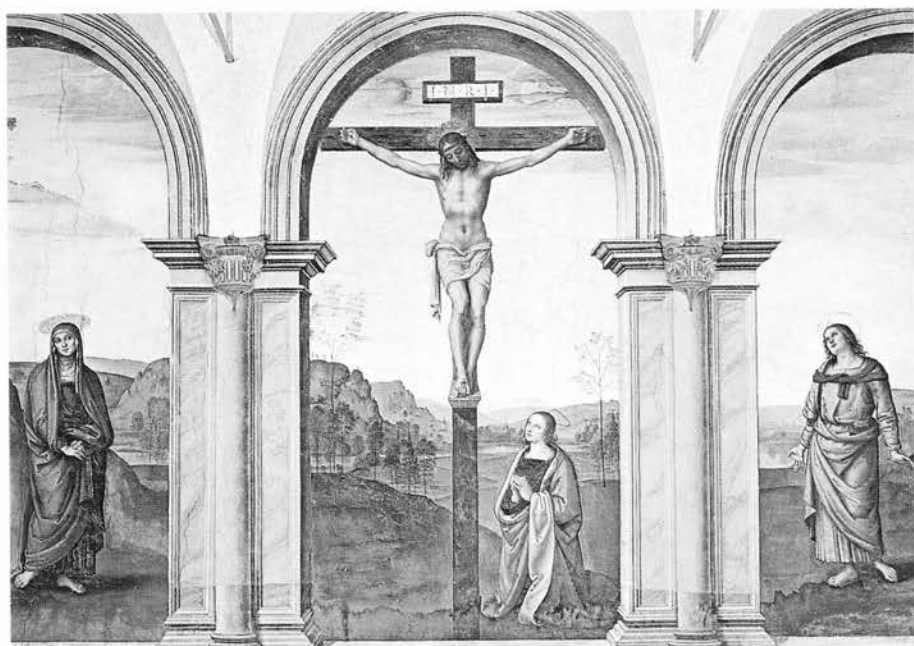
Acest fenomen se extinde la atelierile, până atunci adepți ale rutinei, aflate în dependența politică a Serenissimei: Alvise Vivarini (chiar la Veneția), Montagna (la Vicenza), Cima da Conegliano, tot atâția mici maeștri deloc neglijabili. Ultimul menționat asigură în regiunea Veneto existența picturii cu subiecte mitologice alături de subiecte religioase, iar puritatea cristalină a peisajelor sale îl anunță pe Giorgione. Marele stil al lui Bellini face ca Veneția să atingă dintr-o dată stadiul Renașterii la apogeul său.

[illegible]

Este și cazul lui Pinturicchio (1454-1513), sienez puțin în afara epocii sale, a cărui manieră bogată, grațioasă și minuțioasă nu prea se potrivește dorinței de erudiție arheologică în genul lui Filippino Lippi. Întrucât lucrase mult la Roma (Capela Sixtină în 1481, apartamentele Borgia în 1491, și până în 1510), el va crea operele sale cele mai importante la Siena, în decorarea „bibliotecii” Piccolomini din Dom (*Viata lui Pius II*, 1504) și pentru tiranul Pandolfo



Per
Van
Eis
Oti
Man
Pal
Acr
una
cele
a ma
Ea e
ca u
seva
prea
scen
expe
pella
Feci
Indu
Ioar
opos
lar s
aten
Peis
perf
acea
sing
este
se în
arca
ce d
pere
Eor



Perugino (Pietro Vannucci, zis), *Răstignirea*, 1493-1496 (Mănăstirea Santa Maria Maddalena dei Pazzi, Florența). Această frescă este unul dintre exemplele celei mai bune maniere a maestrului umbrian. Ea este ordonată ca un tablou de șevalet longitudinal, prezentând nu atât scena în sine, cât expresiile pe care le prilejuiește: reculegerea Fecioarei, admirația îndurerată a Sfântului Ioan. Evenimentul aparține trecutului, iar sentimentele atemporalului. Peisajul, de o limpezime perfectă, accentuează această impresie: singura sa adâncime este vădit celestă și el se încadrează în trei arcade romane fictive, ce dublează discret peretele real.

Foto © Scala/T

Petrucci (*Povestea lui Ulise și a Penelopei*). Cât despre Piero di Cosimo (1462-1521), moștenitor, prin Cosimo Rosselli, al unei tradiții florentine artisanale puțin preocupate de idealuri intelectuale, el se apropie însă de acestea într-o operă misterioasă, uneori ironică. Tendința sa naturalistă, mai mult decât din pictura flamandă, se inspiră din mitologii marginale, materialiste și onirice totodată, ce corespund unui temperament ipohondric: *Descoperirea mierii*, *Incendierea pădurii*, *Vulcan și Eol*, *Lupta centaurilor cu lapiții*. Cariera sa oportunistă îl face să execute lucrări atât pentru familia Medici, cât și pentru rivalii acesteia.

Florența în criză

Căci este epoca unei crize teribile. Moartea neașteptată a lui Lorenzo Magnificul (1492) îi lasă puterea fiului său, incapabilul Pietro. De mai multe luni, Florența este zguduită de prezicerile lui Savonarola; acest călugăr își îndreaptă discursurile împotriva papei Alexandru VI și anunță o catastrofă purificatoare: francezii invadează Italia, iar Pietro, înspăimântat, fuge (1494). Revolta populară este o legendă: palatul Medici nu va fi jefuit decât după plecarea colecțiilor de artă care, o bună parte dintre ele, vor fi duse la loc sigur, la Roma. Teocrat iluminat, Savonarola se arată când brutal, când veleitar față de o seniorie „republicană” și moderată, dar nulă. Influența sa



70



Fra Bartolomeo,
Madona Carondelet,
1511-1512 (Catedrala
din Besançon).

Retorica gesturilor
marchează o fază nouă
a picturii religioase,
execuția rămânând
fidelă clasicismului
rafaelesc. „Tabloul în
tablou”, care sporește
virtuozitatea
arhitecturii fictive
și a îngerilor, îi evocă
pe Adam și Eva
după izgonirea lor
din Paradis.

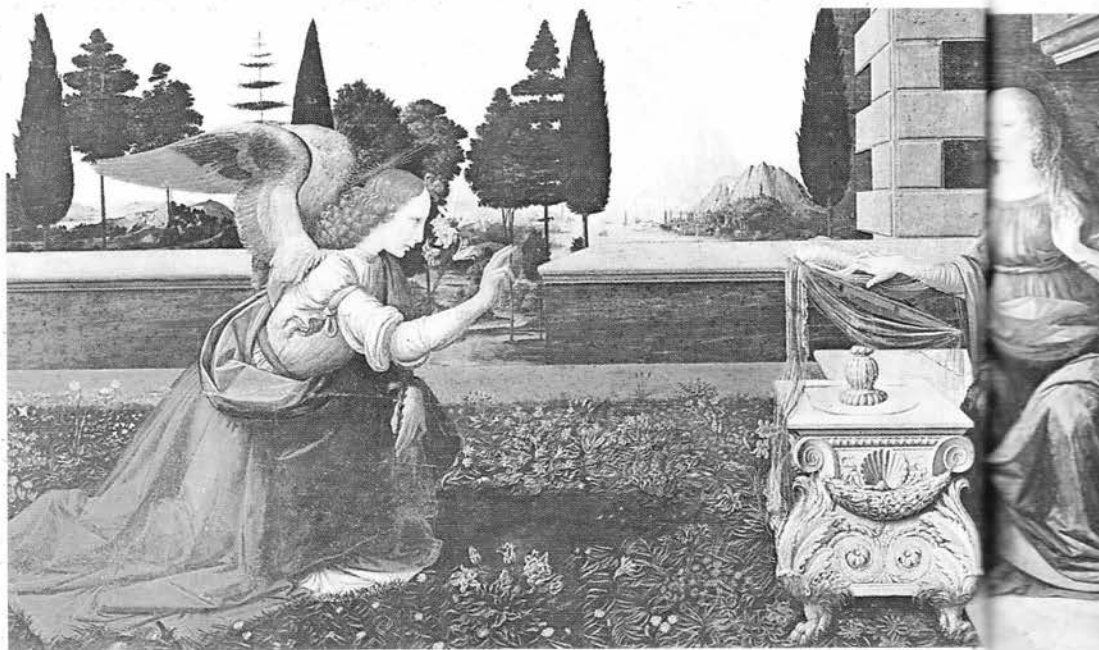
Foto Studio Meusy
© Larbor/T



Giovanni da Udine,
Decoratie cu grotești,
detaliu, c. 1517-1519
(Loggiile lui Rafael,
Cetatea Vaticanului).
La sfârșitul secolului
al XV-lea, Domus
Aurea a lui Nero,
de la Roma, a fost
descoperită și explorată
ca o grotă, căci ea se
găsea pe jumătate
îngropată
sub muntele Oppius.
De unde numele de
„grotești” conferit
ornamentelor pictate,
reconstituite aici
îndeosebi de Rafael,
și imitațiilor variate
care au fost făcute
după ele.

Foto Scala © Larbor/T

Leonardo da Vinci



Bunavestire, 1472-1475

(Galeria Uffizi, Florența).

Disponerea personajelor
este tradițională,

motivele sunt comune
atelierului lui Verrocchio

și celui al tânărului
Ghirlandaio: peisajul nu

are nimic din natura
minerală, lipsită de orice

prezență umană, pe care
Vinci o va prefera la

maturitate. Gestul
Fecioarei este geometric

imposibil. Ceea ce face
din acest tablou de la

douăzeci de ani un Vinci
autentic este strălucirea

aparte a arhanghelului și,
mai ales, lumina

matinală, ușor cețoasă,
idilică, ce învăluie atât

flora grădinii,
cât și depărtările.

Foto Scala © Larbor/T



Fecioara

și Sfânta

c. 1508

Luvru, P

mineral,

preistoric

atemporal

deja tr

artişti a

această

Leonard

Ana (pe

deja în

tablou p

ne auto

despre a

simboliz

Natura

inocen

s-ar op

arbore a

biblic, a

al rău

și mișc

sunt de

de a fi

Foto Sc



Fecioara, Pruncul Iisus și Sfânta Ana, c. 1508-1510 (Muzeul Luvru, Paris). Peisaj mineral, enigmatic, preistoric, și chiar atemporal. Tema a fost deja tratată de câțiva artiști anteriori, dar această insistență a lui Leonardo asupra „bunicii” Ana (pe care a evocat-o deja în 1496 într-un tablou păstrat la Londra) ne autorizează să vorbim despre o obsesie simbolică: să fie oare Natura protejând o inocență originară, care s-ar opune unicului arbore din peisaj, arbore biblic „al binelui și al răului”? Atitudinile și mișcările personajelor sunt departe de a fi descifrate.

Foto Scala © Larbor/T

Bust de bărbat văzut din profil, studiu de proporții ale feței, studiu de cal și de călăreț, desen, c. 1490 (Galleria dell'Accademia, Veneția). Dacă această filă de studii demonstrează interesul lui Vinci pentru anatomie și mișcare, ea explică și cum, prin simpla exagerare a anumitor trăsături esențiale ale feței, el a fost unul dintre părinții caricaturii.

Foto col. Arch. Larbor/T



1452. Nașterea, la Vinci, în Toscana, a lui Leonardo, fiul natural al unui notar și al unei servitoare.

1469. Intrarea în atelierul lui Verrocchio.

1472-1476. Prima operă semnată (un desen de peisaj). Pictază un *Înger celebru în Botezul lui Christos* de Verrocchio, și alte opere pierdute sau contestate.

1480. Restaurator și sculptor în grădina San Marco. *Sfântul Ieronim* (Vatican); *Închinarea Magilor* (neterminată).

1482. Plecare neașteptată la Milano. Semnează un contract pentru *Fecioara între stânci* (1486). Lucrează la statuia ecvestră uriașă a lui Sforza, distrusă (în stadiul de machetă) de francezi în 1499.

1490. Organizator al serbărilor căsătoriei unui Sforza cu o prințesă de Aragon, face să se învârtă cele șapte planete. *Doamna cu hermina* (Cracovia). Călătorii științifice și tehnice în regiunea milaneză.

1495-1497. *Cina cea de Taină* (Milano). Fresca se degradează, de-abia terminată.

1498-1500. Isabella d'Este încearcă

să-l atragă pe pictor la Mantova, el nu-i va face decât portretul (desen la Luvru).

1502. Inginer de fortificații pentru Cesare Borgia.

1503. Senioria florentină îi comandă *Bătălia de la Anghiari* (după o idee a lui Niccolò Machiavelli). Rivalitate cu Michelangelo. Data probabilă a *Ledei* (pierdută, desene și copii numeroase) și a *Giocondei*.

1506-1510. Du-te-vino între Milano și Florența. Redactare intensivă a *Carnetelor*. *Fecioara, Pruncul Iisus și Sfânta Ana*.

1511. *Bacchus* (în realitate, „Sfântul Ioan Botezătorul” repictat de niște pioși în secolul al XVII-lea).

1517. Plecarea în Franța la moartea protectorului său, cardinalul Giuliano de' Medici: ia cu el mai ales *Gioconda* și un „adevărat” *Sfânt Ioan Botezătorul* (Luvru). Găzduit de Francisc I la Clos-Lucé, el desenează, face proiecte (irigații, arhitectură) și organizează serbări la Amboise.

1519 (2 mai). Leonardo da Vinci moare la Clos-Lucé.

Leonardo da Vinci

Leonardo, Michelangelo, Rafael: ne-am obișnuit să vedem în aceste trei nume un rezumat a ceea ce unii istorici numesc „apogeul Renașterii”. Aceasta înseamnă să uităm că Leonardo da Vinci (1452-1519) este cu mult mai vârstnic decât Michelangelo, iar Rafael este mult mai tânăr decât cel din urmă. Primul a avut, în atelierul lui Verrocchio, o lungă formație artizanală și o relație complexă cu umaniștii: el își afișează disprețul față de literați, prezentându-se totodată ca un „nou Pitagora”, de pildă în *Autoportretul* în sanguină în care și-a reprodus trăsăturile îmbătrânindu-se în mod deliberat.

Savant universal, capabil de descoperiri cele mai concrete ca și de utopiile cele mai himerice, el nu se vrea decât în subsidiar pictor, arhitect și sculptor, deși situează pictura mai presus decât poezia în faimoasele sale *Carnete*; astfel este denumit ansamblul manuscriselor sale, foarte bogat ilustrate, numărând peste 5000 de file, în care el și-a consemnat cercetările și proiectele în optică, anatomie, geologie, botanică, hidraulică etc.

Deși nu și-a putut niciodată încheia *Tratatul de pictură*, Leonardo datorează o parte din celebritatea sa de artist textelor sale: acestea dezvăluie, în ceea ce privește pictura (întrucât întreprinderile sale în sculptură au eșuat), deopotrivă un prodigios desenator, un observator atent al atmosferei și al fizionomiilor, și specialistul unei activități cvasialchimice. Se știe că o bună parte din tablourile și frescele sale au avut de suferit de pe urma dorinței de a experimenta neîncetat noile rețete pe care le inventa: înainte de a fi un clarobscur ce învăluie formele, *sfumato*-ul lui Leonardo este un amestec inedit de ulei și de alte medii. Autorul celui mai celebru tablou din lume, *Gioconda*, se prezintă în același timp ca un filozof, pentru care pictura este o oglindă capabilă să capteze realitatea tuturor fenomenelor, și ca un magician ce abandonează publicului „frânturile unor jocuri neștiute” (Paul Valéry).

Născut bastard, fără îndoială homosexual, ambidextru (de unde faimoasa sa scriere inversată), acest veșnic nemulțumit se va impune, în cursul unei vieți rătăcitoare ale cărei detalii ne scapă adesea, doar prin „aureola” sa, făcând astfel să progreseze recunoașterea sa ca artist independent de către mecenai. El va avea discipoli, câțiva din generația sa (Bergognone, Ambrogio de Predis), dar adeseori tineri membri ai micii curți care îl însoțește în deplasări (Solaro, Boltraffi, cei mai dotați; Cesare da Sesto etc.). Cunoaștem, prin copiile lor, unele dintre operele sale pierdute, fără a mai vorbi de cele a căror atribuire rămâne la fel de misterioasă precum surâsul vincian.

Michelangelo

Michelangelo (1475-1524) aspiră și el la asumarea figurai artistului suprem. Considerându-se în esență sculptor (chiar dacă realizările sale arhitecturale și picturale sunt toate de prim ordin), el este și autorul unor admirabile poeme. Personalitatea sa ne apare mai puțin disimulată decât aceea a lui Leonardo, deși biografia sa intelectuală este destul de obscură. După unii, el l-ar fi ascultat pe Savonarola cu pasiune, până la a-i reciti predicile mai târziu; după alții, fuga sa din 1495 s-ar fi datorat spaimei provocate de amenințările călugărului. Este, fără nici o îndoială, un creștin fervent (spre deosebire de Leonardo), dar gestul lui Christos din *Judecata de Apoi* nu e un ecou al Reformei: este un împrumut literal al figurai lui Apollo, zeul Soarelui și al Dreptății care risipește întunericul. Cât despre *ignudi* din Capela Sixtină, ei sunt deopotrivă geniile protectoare, poate astrale, ale sufletului ce se înalță treptat către Dumnezeu (doctrină neoplatoniciană) și exaltarea unei homosexualități anxioase.

Bramante (Donato di Angelo Lazzari, zis),
Tempietto, 1502
(Mănăstirea San Pietro în Montorio, Roma).
Impozantă în ciuda proporțiilor sale modeste, această rotundă ar fi trebuit să se insereze într-un claustru din fericire niciodată construit. Coloanele sale dorice sunt un exemplu extrem de pur al stilului lui Bramante (care tocmai sosise la Roma) atunci când depășise stilul lombard și îl asimilase pe cel al măștrilor de la Urbino.
Foto © Garanger-Giraudon/T



Michelangelo

Sfânta Familie sau Tondo Doni, 1504-1505 (Galeria Uffizi, Florența). Operă de comandă pentru o căsătorie, este și performanța unui „debutant”. O mișcare în spirală învăluie într-un singur bloc musculatura Fecioarei, a Pruncului și a Sfântului Iosif. Figurile din arierplan anticipează acei ignudi din Sixtină: coloritul este vibrant și luminos.
Foto © Alinari/Giraudon



Cristos (detaliu din Judecata de Apoi), 1534-1541 (Capela Sixtină, Cetatea Vaticanului). Imensa frescă (17 m înălțime, 13,30 m lățime) reunește patru sute de figuri și implică numeroase aluzii, uneori indescifrabile dacă nu imaginare. Într-un spațiu lipsit în mod deliberat de orice reper arhitectural, grupurile aleșilor se înalță spre a se aduna în jurul lui Cristos, care se pregătește să-î fulgere pe damnați: viziunea unui popor de giganți înclăștați în bătălia dintre Bine și Rău, pe care geniul lui Michelangelo îi fixează în absolut.
Foto Scala © Larborff

1475. Nașterea lui Michelangelo Buonarroti la Caprese (Arezzo) unde tatăl său este magistrat în numele Florenței.

1488. Intră în atelierul lui Ghirlandaiō. Bine văzut de Lorenzo de' Medici, frecventează grădina San Marco și colecția sa păstrată de bătrânul sculptor Bertoldo. Sculptează un *Cupidon* (pe care-l face să treacă drept antic?). Primele reliefuri: *Madonna della scala*, *Lupta centaurilor*. Statuete pentru San Domenico la Bologna (1495).

1496. Primește comanda unei *Pietă*, la Roma, unde rămâne cinci

ani. Sculptează o *Venus* și un *Bacchus* clasicizanți. Întors la Florența, o *Madonă* pentru Notre-Dame din Bruges.

1501-1504. Al său *David* suscită entuziasmul artiștilor și al poporului. *Tondo Doni*, prima pictură. Carton pentru fresca (nerealizată) a *Bătăliei de la Cascina*.

1505-1508. Chemat la Roma de Iuliu II pentru a-i ridica viitorul mausoleu, se ceartă cu el (1506), revine și începe plafonul Capelei Sixtine (episoade din *Geneză*, pictate în sens invers: de la *Befia lui Noe* până la *Crearea lumii*); *Profeți*,



Noaptea, 1520

(Mormântul lui Giuliano di Nemours, Capela Medici, Florența).

Această superbă lucrare, inspirată după un sarcofag antic reprezentând-o pe Leda, este inseparabilă de perechea sa, *Ziua*, și de celelalte două alegorii funerare din capelă, *Aurora* și *Amurgul*.

Este vorba de o evocare platoniciană a sufletelor care, în lumea de dincolo, își amintesc cu calm de tribulațiile lor trecute.

Foto Scala © Larbor/T

Sibile etc. Lucrarea este terminată în 1512.

1513. Nou contract cu moștenitorii lui Iuliu II pentru mausoleu, nouă ruptură. *Moise* și *Sclavii* sunt amplasați într-o versiune simplificată a mormântului.

1516-1520. La Florența, capela funerară a familiei Medici (reveniți la putere în 1512), cea mai maiestuoasă realizare arhitecturală și sculpturală a sa.

1524. Începe lucrările la Biblioteca Laurenziana (terminată de Ammanati, 1560).

1527. Insurecția republicană a Florenței: Michelangelo conduce lucrările de fortificație în timpul asedierii (1529-1530) orașului de către Carol Quintul, aliatul papei Clement VII (Medici). Acesta încearcă totuși să-l facă pe Michelangelo să revină la Roma. Reconcilierea artistului cu papalitatea (reconciliere „de la egal la egal”, dar nu lipsită de o parte

de comedie) nu va interveni decât în 1534, după alegerea lui Paul III. Michelangelo sculptează un *David-Apollo*; pictează o celebră *Leda* (pierdută); cartonul *Venus și Cupidon* (pictură de Pontormo); numeroase desene.

1534-1541. La Capela Sixtină, fresca *Judecății de Apoi*. Michelangelo cunoaște o glorie europeană.

1542-1545. Fresce în Capela Paulină. Prietenie cu principesa Vittoria Colonna și cercul său de pioși „reformatori”. Planurile pentru palatele și piața Capitoliului. Terminarea mormântului lui Iuliu II (redus și desfigurat).

1546-1561. Arhitect șef la San Pietro din Roma. Lucrări diverse în Orașul sfânt.

1555-1564. *Pietà* de la Florența și *Pietà Rondanini* (Milano).

1564. Michelangelo moare la Roma. Trupul său, adus aproape clandestin la Florența, prilejuiește funeralii solemne.





Foto Scala © Larbor/T

Maestrul capelei funerare a familiei Medici era și moștenitorul administrativ al lui Brunelleschi. Arhitectura a fost astfel, de asemenea, reînnoită: lupta surdă pe care o va duce împotriva lui Michelangelo clanul Sangallo (Antonio, mai tânăr decât Giuliano, a cărui carieră nu debutează decât la șazeci de ani, și mai ales nepotul lor, Antonio cel Tânăr) este revelatoare. Antonio cel Bătrân lucrează în micile orașe toscane (c. 1528) și anunță clasicismul, în vreme ce, la Roma, Antonio cel Tânăr se va confrunta direct cu Michelangelo, până la a abandona un șantier! În stilul toscan purificat al lui Bramante, el a început palatul Farnese, a construit Capela Paulină la Vatican și, la Perugia, Rocca Paolina.

Rafael, *Grup de bărbați goi luptându-se*, desen în cerneală brună, c. 1508-1509 (Musée des Beaux-Arts, Lille). Această filă de studii „în friză” a servit pentru detaliul unui basorelief din *Școala din Atena*. Ea atestă aptitudinea lui Rafael de a constitui un instantaneu mai mult sau mai puțin imaginar, cu o infailibilă siguranță a anatomiei.

Foto © Muzeul/T



Elevul său, Sanmicheli, va fi la Verona și la Veneția un premergător al barocului. Mai apropiați de Michelangelo sunt Domenico Fontana (lucrări la Quirinale apoi la Napoli, c. 1590) și mai ales Giacomo Della Porta, care a terminat Capitoliul după desenele maestrului, a clădit fațada bisericii Gesù (1573) și vila Aldobrandini la Frascati (1600).

Cât despre Bramante (m. prematur în 1514), el a rămas probabil mai faimos prin proiectele sale, decât prin realizările sale (biserici în regiunea milaneză, *Tempietto*-ul de pe Ianicul), dar decorul *Școlii din Atena* este un omagiu adus de Rafael planului său grandios pentru Vatican. Tot din Bramante vor deriva Serlio și, într-o anume măsură, Vignola (c. 1560), ultimul codificator al arhitecturii vitruviene a Renașterii.

Rafael

Acum vreo patruzeci de ani, Rafael (1483-1520) era încă victima unei exagerări romantice: între enigmaticul și enciclopedicul Leonardo da Vinci, și frământatul și revoltatul Michelangelo, tânărul „fermecător”, și chiar „divin”, al lui Vasari părea puțin interesant. Câteva Madone cam prea familiare, lunga tradiție academică fixându-l într-un rol de profesor cu atât mai inimitabil pe cât de imitat, făceau să fie uitat unul dintre cei mai mari pictori care au trăit

vreodată. În plus, succesul displace, ușurința la lucru (și Rafael a lucrat permanent) de asemenea. Adevărul este mai aproape de cuvintele stupefiantе ale lui Goethe: „În fond, el a realizat ceea ce alții doar au visat să realizeze”.

Rafael a făcut încercări în poezie și sculptură, a fost arheolog pasionat, a fost un mare arhitect (capela Chigi la Santa Maria del Popolo; vila Madama; planul palatului Pandolfini), dar ca în joacă. El frecventează eminente umaniști, dar concilierea credinței creștine cu filozofia derivată din platonism, care pătrunde cultura epocii sale, pare să nu-i pună nici o problemă. Am fi tentați să spunem că e doar un pictor: dar ar însemna să neglijăm înălțimea la care el își situează arta. Nimeni nu duce mai departe ambiția Renașterii de a „rivaliza” cu viața

Rafael



1483. Nașterea, la Urbino, a lui Raffaello Santi. Tatăl său, Giovanni Santi, este un pictor stimabil, apreciat la curte.

1500. Rafael, însărcinat cu pictarea unei *palla* (tablou de altar), *San Nicola da Tolentino*, este desemnat ca „maestru”.

1502-1503. Lucrează pe lângă Perugino.

1504. Logodna Fecioarei (Milano), reluare critică a capodoperei lui Perugino (Caen) și prima capodo-

peră a lui Rafael. Călătorie la Florența, *Visul* (zis al cavalerului) și *Cele trei Grații* (Chantilly), *Sfântul Gheorghe* și *Sfântul Mihail* (Luvru).

1508. Plecarea la Roma, unde îi propune dintr-o dată un nou plan lui Iuliu II pentru edificarea și decorarea Loggiilor (cu ajutorul lui Bramante). Încă din 1510, termină *Disputa Sfântului Sacrament*, apoi *Școala din Atena*.

1511. Pictează *Parnasul* și *Virtuțile* în

Papa Leon X înconjurat de cardinalii Lodovico de' Rossi și Giulio de' Medici, 1518-1519 (Galeria Uffizi, Florența). Leon X apare aici, încadrat de doi dintre nepoții săi, plin de energie reținută. Volumele sunt tratate cu atâta forță plastică, încât ele aproape dezorganizează perspectiva. Lupa trimite la bula de aur a fotoliului în care se reflectă o fereastră.

Foto © Alinari-Giraudon

Stanza della Segnatura.

1512. *Madona din Foligno* (Roma); *Portretul lui Iuliu II*; *Messa din Bolsena*.

1513-1514. Leon X îl confirmă pe Rafael în funcțiile sale. Îl numește (1514) arhitect la San Pietro, pentru 300 de ducăți de aur pe an. *Madona Sixtină* (Dresda), *Sfânta Cecilia* (Bologna), *Madonna della sedia* (Florența), *Portretul lui Baldassare Castiglione* (Luvru).

1515. Schimb de scrisori (și de portrete?) cu Dürer. Cartoane de tapiserie pentru Vatican. Este numit conservator al antichităților romane.

1518. Picturi la Farnesina (*Triumful Galateei*). „*Fornarina*” (Roma). Pictează pentru Francisc I *Marea Sfântă Familie* (Luvru). Activitate

intensă de arhitect; studiază pentru papă o reorganizare urbană a Romei. *Viziunea lui Iezechiel* (palatul Pitti).

1519. Trimite lui Leon X un memoriu privind săpăturile și conservarea antichităților. Decoruri pentru reprezentarea unei comedii de Ariosto. La Vatican, terminarea Loggiilor cu ajutorul tot mai sporit al atelierului.

1520. Moartea subită în plină glorie, la 6 martie. El și-a terminat practic ultimul tablou, *Schimbarea la față*. Coincidența între ziua morții sale și cea a nașterii sale (Vinerea Mare) contribuie, în ciuda unor insinuări răuvoitoare, la formarea rapidă a unei „legende” a lui Rafael.



Fecioara cu Pruncul și Sfântul Ioan Botezătorul copil, 1507 (Muzeul Luvru, Paris). Grația și forța curbilor, pe un luminos peisaj florentin, au asigurat succesul acestui tablou. Comandat, se pare, de un sienez, el a devenit curând proprietatea lui Francisc I și a ajuns în Franța, unde a rămas popular sub numele de „la Belle Jardinière”.

Foto © Focus/IT

Foto © Scala/T



C
A
1
S
U
C
C
E
S
S
F
U
L
L
A
C
O
N
T
A
I
N
S

Correggio (Antonio Allegri, zis), *Danae*, 1530-1532 (Galeria Borghese, Roma). Unul dintre tablourile comandate de către ducele de Mantova pentru Carol Quintul: această Danae sarcastică (Amorașii de la picioarele sale numără monedele) exprimă prin delăsarea sa voluptuoasă „secularizarea” accelerată a mitologiei. Puritatea liniei unduitoare, pe o construcție în planuri oblice, este cufundată în clarobscurul specific lui Correggio.
Foto © Nimatallah/Artephot

decât de forța sa, de-abia reținută pe alocuri (*Heliodor*). Asimilarea rând pe rând a solidității lui Masaccio, a limpedelui spațiu umbrian, a vrăjilor lui Leonardo, a unor elemente ale picturii venețiene, ca și a statuarei antice sau a glipticii toscane, nu a făcut decât să-i nutrească geniul.

În producția intensă a acestui tânăr prodigios, nu trebuie neglijat rolul atelierului, dar acesta din urmă lucra (până și în *Camera lui Constantin*, pe care a executat-o integral) aproape exclusiv după desenele lui Rafael. Dintre toate aceste ajutoare, cel mai important a fost Giulio Romano. Stabilită la Mantova încă din 1527, el realizează aici o mare carieră de arhitect și de pictor-decorator, clar influențat de Michelangelo și ducând până la fantastic iluzionismul anatomiilor. Mai vârstnic decât Rafael, Sodoma îl asistă la Vatican, apoi la Farnesina, și continuă mai târziu (1520), la Siena, o activitate cu inspirații disparate (Pinturricchio, dar și Vinci și lombardul Gaudenzio Ferrari), nu fără fantezie în folosirea motivelor umaniste. Din atelier vor ieși Peruzzi, și el arhitect, Giovanni da Udine, specialist al „groteștilor”, frații Penni (Gianfranco și Luca, care va pleca în Franța), Pierino del Vaga, Polidoro da Caravaggio (mare executant de *grisaille*-uri în *camăieu*). Prin ei, și mai ales prin gravură (în care Rafael conduce practicieni experți, precum Marcantonio Raimondi), arta clasică se răspândește în toată Italia și în afara ei.

Influența conjugată a lui Rafael și a lui Leonardo este, în fond, ceea ce domină pictura la nord de Roma către 1525; să-i amintim doar pe Bramantino și Genga chiar la Urbino și la Siena, pe Francia



Vitt
Viaz
Any
150
San
Sch
Epi
aud
lero
pro
Ace
Leg
tran
intr
refu
cã e
ar f
um
prin
al a
Luc
a lu
exc
pict
o d
toar
inte
sun
det
For
©

Vittore Carpaccio,
*Viziunea Sfântului
 Augustin*, detaliu,
 1502-1507 (Scuola di
 San Giorgio degli
 Schiavoni, Veneția).
 Episcopul Hipponiei
 aude glasul Sfântului
 Ieronim anunțându-i
 propria moarte.
 Acest motiv din
Legenda Aurea este
 transpus de Carpaccio
 într-un *studiolo*
 renescentist; s-ar părea
 că efigia sfântului
 ar fi aceea a marelui
 umanist Bessarion,
 primul protector
 al acestei Scuole.
 Lucrarea enciclopedică
 a lui Carpaccio,
 excepțională în istoria
 picturii venețiene, este
 o desfășurare pentru ochi:
 toate curiozitățile
 intelectuale ale vremii
 sunt prezente în acest
 detaliu de frescă.
 Foto Scala

© Arch.Larbor/T



Primul s-a format în contact cu frații Vivarini, cunoaște opera lui Antonello: a călătorit mult (până în Orient?) și dovedește o rară mobilitate de spirit. Cromatismul său anunță pictura tonală (*Legenda Sfintei Ursula*, 1490), dar se bazează pe date perspectiviste căutate. El supune simțului său narativ detalii insolite, prețioase, funebre sau vesele (*Legenda Sfântului Ieronim*, după 1500), chiar dacă producția sa târzie este puțin uscată. Privitor la al doilea, există, încă și astăzi, un „caz Giorgione”: mort foarte tânăr (la 33 de ani), lui i s-au atribuit, apoi i s-au retras (pe nedrept, credem noi) unele tablouri celebre (*Concertul câmpenesc*) în lipsa unor documente precise. Opera sa cea mai faimoasă, *Furtuna*, continuă să ne ascundă secretul său; alături de ea, *Capul de bătrână*, care o însoțește la Academia din Veneția, pare un fragment mărit, îmbătrânit, care sporește această enigmă.

Viziunea lui Giorgione introduce o noutate capitală în istoria peisajului, în afara clarobscurului său (esențial luminos). El desăvârșește preschimbarea în reverie a interpretării fabulelor umaniste. Astfel nuditățile sale feminine diferă în întregime de cele ale lui Tițian (care, potrivit tradiției, i-ar fi terminat unele dintre tablouri): ele „vin dintr-o altă lume”, în ciuda includerii lor calme într-o natură lirică, în vreme ce Venerile lui Tițian, în pasivitatea lor, vor fi doar niște curtezane glorificate prin pictură.

Căci întâlnim în Tițian (1488/89-1576), așa cum se impune el începând de prin 1520, primul pictor pentru care culoarea are întâietate asupra oricărui alt primat plastic. Desenele sale sunt foarte puține. Culoarea are sarcina de a stabili decorul, de a reda atmosfera, de a întrupa în mii de chipuri retorica nobilă și senzualitatea fastuoasă a subiectelor. Trăvaliul tușei, al materiei, se substituie la Tițian „manierei netede”. Prin simpla aplicare a unei iscusințe prodigioase, artistul acoperă o carieră excepțional de lungă și de strălucită. „Triumviratul” pe care-l constituie cu arhitectul Sansovino (La Zecca, 1545), de altminteri și sculptor michelangelesc, și Aretino, acest scriitor scandalos care s-a făcut deopotrivă agentul publicitar și analistul pătrunzător al pictorului, domină viața culturală a Veneției. Stilul său neevoluând decât în sensul unei aluri mai libere, Tițian multiplică efigiile potențailor, evocările pioase, nudurile

Giorgione, *Cei trei filozofi*, c. 1500
(Kunsthistorisches Museum, Viena). S-a dorit a se vedea aici o reprezentare a Regilor Magi sau a celor trei vârste ale vieții. Este vorba într-adevăr de trei „savanți”, asupra atributelor cărora (pergament, compas, echer etc.) Giorgione pare a fi ezitat. Există aici o referire probabilă la cele trei filozofii: platonismul, aristotelismul „arab” și știința creștină. O altă ipoteză: ar fi vorba de cele trei religii al căror acord îl visau umaniștii, iudaismul (bătrânul purta inițial o cunună de raze, atribut al lui Moise), islamul și creștinismul platonician.

Foto © Bridgeman-Giraudon



Giorgione, *Furtuna*, c. 1506 (Galleria dell'Accademia, Veneția). Subiectul acestui tablou a provocat nu mai puțin de treizeci de interpretări diferite de la redescoperirea sa. Să fie oare o legendă mitologică? o gitană și un soldat? Adam și Eva după izgonire? o alegorie umanistă abstractă? sau evocarea complexă a destinului uman în relația sa cu timpul? Tabloul a fost comandat de un venețian bogat și cultivat, ceea ce a permis lirismului lui Giorgione să se desfășoare în atenția acordată conivențelor dintre ființele umane, surprinse în singurătatea lor (ele nu dialoghează) și puterea de nepătruns a naturii.

Foto © Dagli Orti

Palma Vecchio, *Portret de tânără femeie*, c. 1515-1519 (National Gallery, Londra). Efigia probabilă a unei „oneste doamne”, adică a unei curtezane de rang înalt. Urmas talentat al lui Tițian, Palma știe să facă să iradieze tenul unei frumuseți placide. El a contribuit la fixarea tipului de „blond venețian” (care era neîndoios mai aprins, fiind obținut în mod artificial).

Foto E. Tweedy
© Larbor/T

pseudo-mitologice cu o vervă constantă. În mod intenționat supraîncărcat de comenzi, deopotrivă trufaș și prudent, el trebuie să accepte să-l vadă ridicându-se lângă el pe Tintoretto, și chiar pe familia Bassano; bergamezul Palma il Vecchio asimilează discret o parte din stilul său, dar Palma il Giovane (c. 1570) nu va fi decât un copist. Când despre Sebastiano del Piombo, acest venețian plecat la Roma încă din 1511, el va deveni mai ales adulatorul lui Michelangelo (care-i dă desenele sale). Încercând în zadar să rivalizeze cu Rafael ca portretist, el va practica și o pictură religioasă monumentală și austeră.

Ceilalți rivali ai lui Tițian – Paris Bordone, a cărui celebritate ajunge să o concureze pe a sa până în Franța, Pordendone, sau Lotto – sunt aruncați, în ciuda talentului lor, într-o veritabilă zonă de umbră localizabilă geografic la periferia regiunii Veneto: or Veneția se află la apogeul prosperității sale (pentru puțină vreme). În pofida atitudinii sale ambigue, poate sarcastice, față de umanism, Tițian va face să pătrundă din plin arta Renașterii în Europa întreagă. Pentru a înțelege această pătrundere, care acoperă *Cinquecento*-ul, se cuvine să ne întoarcem puțin înapoi.





Bassano (Jacopo da Ponte, zis), *Adorația păstorilor*, c. 1550 (Galleria Borghese, Roma). Contrastul dintre cerul rece și căldura umbroasă a stofelor este tipică artei acestui maestru „venețian”. El învâluie un desen

manierist într-un cromatism când crepuscular, când dramatic, care-l va seduce pe Baudelaire. Opera sa este din păcate plină de replici pictate de fiii săi, pentru a satisface o clientelă numeroasă. Foto © Scala/T

Tintoretto (Jacopo Robusti, zis), *Marte și Venus surprinși de Vulcan*, c. 1555 (Alte Pinakothek, München). Chiar și atunci când tratează, ca aici, fără simpatie o temă mitologică, Tintoretto rămâne fidel compoziției sale

în diagonale subliniate. Expresivitatea aproape tragică a gesturilor și a dominantelor roșiatice contrastează cu comicul figurii lui Marte, care are aerul unui personaj de vodevil. Foto © Joachim Blauel/T

Tițian

Bărbatul cu mănua,
1523-1524 (Muzeul
Luvru, Paris).
Aceasta este
capodopera
așa-numitelor
„negru pe negru”,
seria de portrete
executate cu brio
care îi va influența pe
Velázquez, Manet
și arta postromantică.

Foto H. Josse
© Arch Larbor/T



1489 (dată probabilă).
Nașterea, la Pieve di
Cadore, a lui Tiziano
Vecellio.

1508. Lucrează pe
lângă Giorgione.

1510. Moartea lui
Giorgione. Tițian se
duce la Padova.

1513. Solicitat de
cardinalul Bembo,
Tițian preferă să-și
ofere serviciile Sere-
nissimei Republici a
Veneției.

1515. *Amorul sacru și Amorul
profan* (inspirație umanistă).

1516. Începutul relațiilor cu curtea
de la Ferrara: *Bacanală* (Madrid);
Bachus și Ariadna (1522, Londra).

1521. Lucrări la Brescia, la
Vicenza, la Mantova.

1530. La Bologna, portretul lui
Carol Quintul care, în 1532, îl va
face pe Tițian conte palatin și cava-
ler al unui ordin imperial.

1540. Portretul lui Francisc I
(după o medalie de Cellini).

1545. Călătorie triumfală la Roma.

1546. Întors la Veneția, numeroase
portrete de aparat.

1550. Îl vizitează pe Carol Quintul
la Augsburg. *Venus cu câțelul*.

1552. Începutul unei lungi și
dezamăgitoare corespondențe cu
Filip al Spaniei: unul dorește

tablouri, celălalt vrea bani.

1562. Primește vizita lui Vasari.
Venus legând ochii lui Amor
(„manierism” și jocuri de lumini).

1567. Tițian prezidează o între-
vedere între ambasadorul turc și
cel spaniol. *Martiriul Sfântului
Laurențiu*.

1568. Îi oferă împăratului Maximi-
lian II copiile (?) unor numeroase
picturi mitologice deja executate
pentru Filip II (*Pedepsirea lui
Marsyas* etc.).

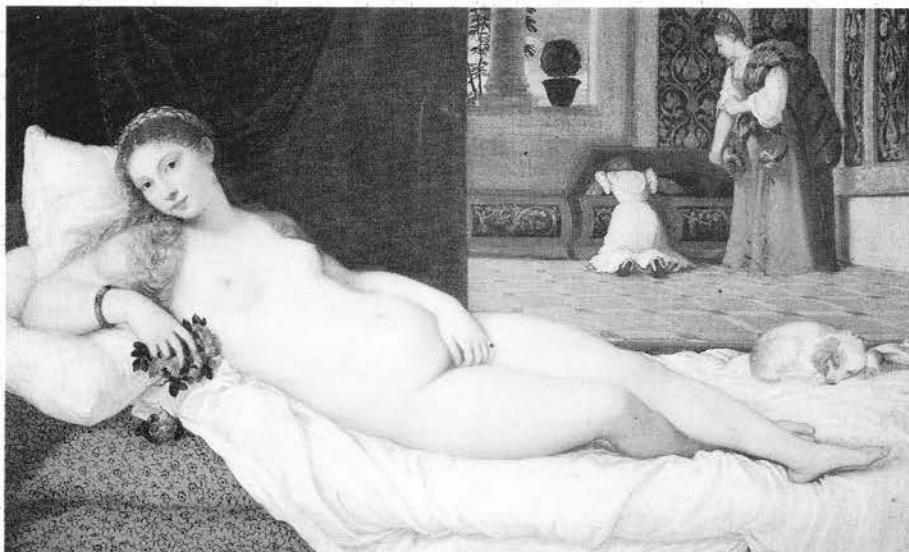
1575. *Spania sprijinind religia*
(Madrid).

1576. Moare în timpul unei epi-
demii de ciumă. Casa sa va fi
jefuită după moartea fiului său, în
același an. Plama il Vecchio ter-
mină ultima sa operă, o *Pietă*
„bărocă” (Veneția).

Venus din Urbino, 1538
(Galeria Uffizi, Florența).

Acest nud va avea o
posteritate picturală
abundentă până la Ingres
și Manet. Perdeaua care
secționează spațiul,
introducând aproape
un tablou în tablou,
ne îndepărtează
de mitologie.

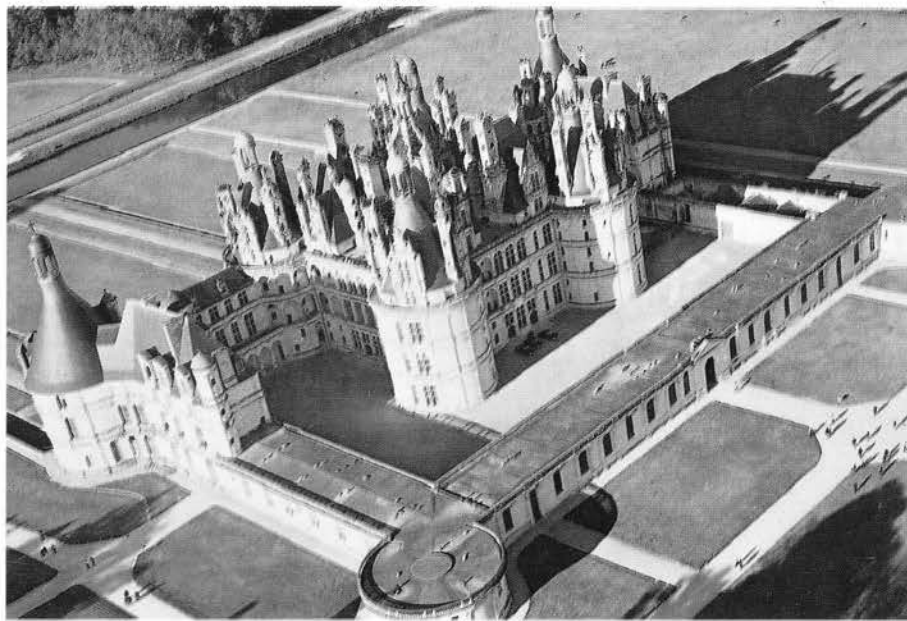
Foto Scala © Larbor/T



EUROPEAN UNION

Castelul Chambord,
1519-1537. „De
departe (...), edificiul
se prezintă ca
o femeie ale cărei
plete ar fi suflate
de vânt.”
Fotografia aeriană
justifică superba
imagine prin care
Chateaubriand
încearca să formuleze
seducția magică
exercitată de această
bijuterie a Renașterii,
capodoperă de
suplețe și de
fantezie armonioasă.
Foto aeriană © Bernard
Beaujard/T

Această ultimă afirmație nu este exagerată, dacă ne gândim la faptul că unii arhitecți italieni vor merge la Moscova în 1491. Încă din 1460, arta italiană este apreciată în Boemia și în Ungaria; Andrea da Fiesole va clădi o capelă la Gratz (1502); catedrala de la Cracovia este doar cu puțin ulterioară. Palatul Belvedere din Praga este copiat după Domul din Vicenza (1530); Santa Maria Maggiore din Trento este decorată de Pordondone și Dossi. Gustul florentin preluat de Veneția va persista un secol în Austria. În Franța, tânărul Carol de Anjou îl aduce (în 1475) pe Francesco Laurana, deja apreciat ca medalist, pentru a lucra la catedrala din Mans și la Marsilia; Girolamo da Fiesole colaborează cu Michel Colombe la catedrala din Nantes (1500), iar cel din urmă își va mai demonstra gustul italianizant în *Sfântul Gheorghe* (1509) al cardinalului d'Amboise. Aceste sculpturi contrastează într-o arhitectură religioasă esențialmente conservatoare. Uimitorul decor al catedralei din Albi, datorat unor pictori italieni și unor sculptori ziși „burgunzi”, toți anonimi (c. 1500), reprezintă un caz izolat. Arhitectura civilă este cea care va accelera mutația.





Turnul Belém,
1515-1520 (Lisabona).
Portugalia a pregătit
Renașterea prin
expedițiile sale
maritime, dar nu a
cunoscut decât
o scurtă înflorire
picturală (cu Nuño
Gonçalves, imitator
al lui Jan van Eyck):
ea a dezvoltat în
schimb o arhitectură
destul de originală,
stilul „manuelin”,
în care amintirile
clasice suportă
ornamentatăii uneori
bogate în
detalii exotice.
Foto ©Pérouse Bruno/
Hoa Qui

Impactul războaielor din Italia nu întârzie să se facă simțit: Carol VIII aduce la Amboise grădinari, artizani și costumieri, Ludovic XII îl aduce în Franța pe Fra Giocondo, celebru arhitect din Verona. Acest viitor asistent al lui Rafael la Vatican construiește la Paris podul Notre-Dame și lucrează probabil la castelul de la Gaillon. Același rege îi comandă lui Leonardo o *Madonă* (sigur pierdută). Transformarea fortărețelor medievale în palate ale Renașterii începe la Blois (1498), se desăvârșește la Gaillon, îndeosebi la Chambord, în planul cubic de la Chenonceaux și acoperă în câțiva ani regiunea Touraine, și chiar Île-de-France, cu castele care sunt niște capodopere (Azay-le-Rideau, Ussé, Villers-Cotterêts). Unul dintre marii promotori ai acestei metamorfoze va fi Domenico da Cortona, zis Il Bocador, autor al castelului de la Chambord și al vechiului Hôtel de Ville din Paris. Totuși, mai degrabă libertatea decorativă a arhitecturii italiene, și nu atât raționalitatea sa, este cea care prevalează până către 1350 (palatul Bourgtheroulde la Rouen, încă din 1499; palatul Berny la Toulouse etc.). Evenimentele decisive sunt atunci călătoria lui Philibert Delorme la Roma și ediția lui Vitruviu realizată de bolognezul Serlio (1540), care aduce în Franța și scenografia teatrală. După 1550, Lescot (fațada Luvrului), Chambiges (Saint-Germain-en-Laye), Bullant (Écouen, Chantilly etc.), Androuet du Cerceau nu mai au nevoie de preceptori italieni, dar traseele lor geometrice și modulare sunt conforme canoanelor renascentiste. O creație originală și armonioasă a fost Anet (1547), castel astăzi mutilat, operă a lui Delorme, care concepe în 1564 un plan pentru Tuileries. Arhitectura religioasă este mai săracă în noutăți (Saint-Eustache la Paris, Saint-Michel la Dijon).

Androuet du Cerceau, proiect de fațadă: două travee ale galeriei castelului din Verneuil, 1565-1575 (Muzeul Luvru, Paris). Puține lucrări subzistă pentru a atesta geniul acestui arhitect, unul dintre precursorii clasicismului în Franța.

Dar posedăm numeroase desene, și culegerea sa *Les plus excellents bâtimens*, în care el nu a uitat să-și reprezinte propriile realizări. Stilul acestui proiect pentru castelul din Verneuil (distrus ulterior) îmbină în mod fericit elemente decorative manieriste cu o structură echilibrată, a cărei dezinvoltură îi disimulează cu eleganță solemnitatea.

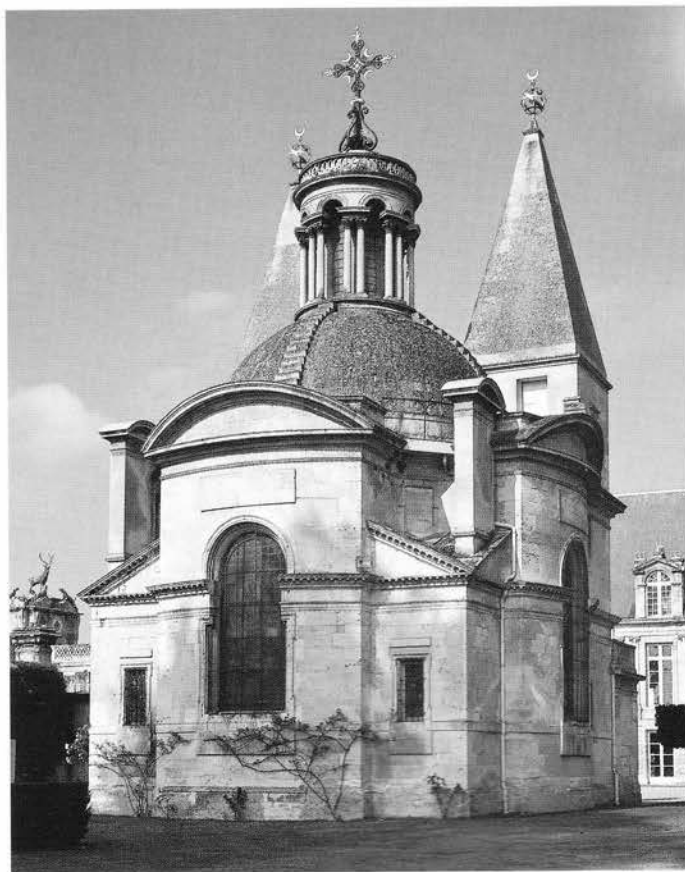
Foto © RMIN

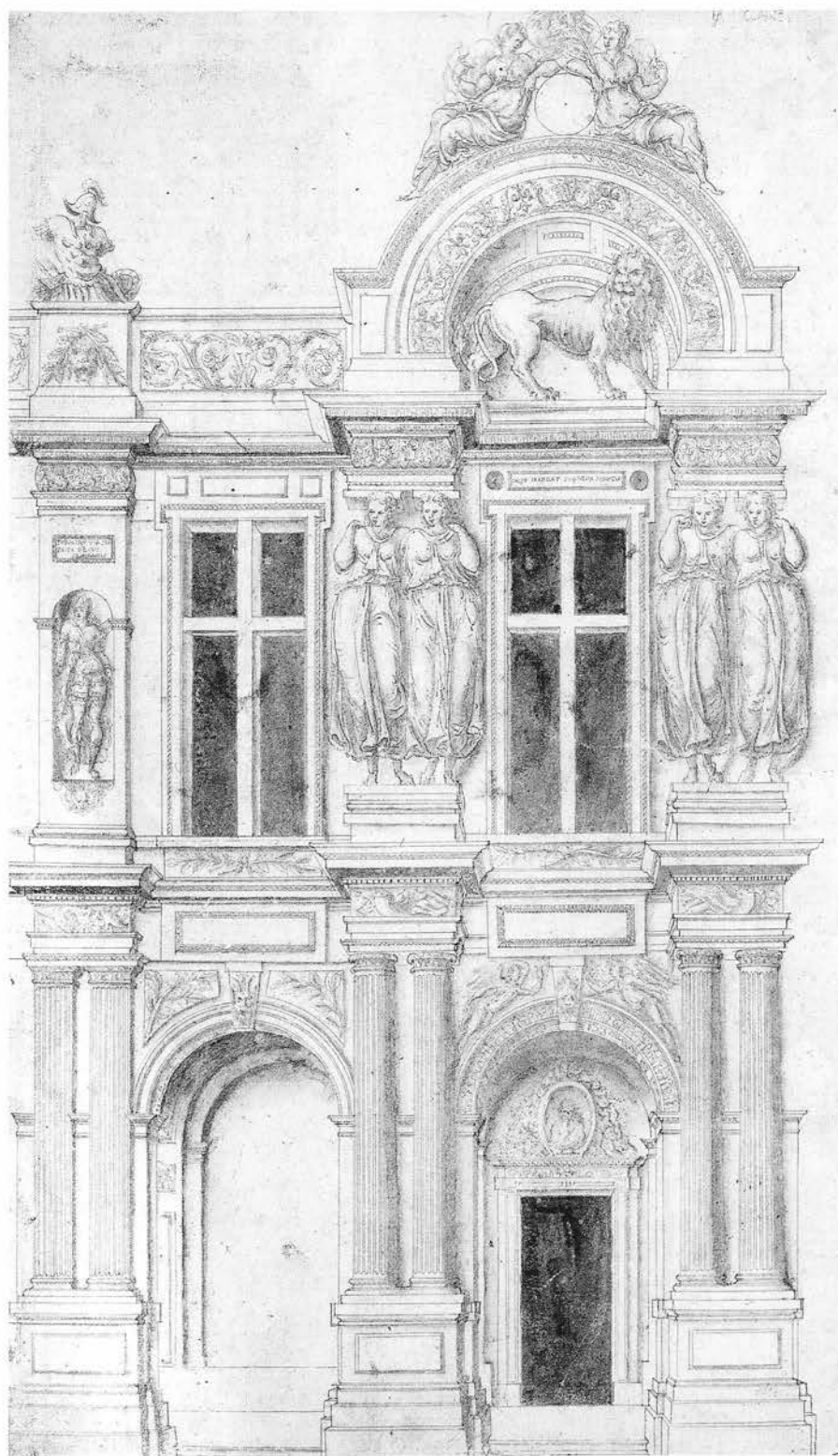
Philibert Delorme, Capela din Anet, 1545-1555. Între cele două fleșe încă medievale în sobrietatea lor, rotunda este una dintre primele adaptări ale planului central în arhitectura franceză: un tambur de intrare și trei capele înconjură spațiul acoperit cu o cupolă cu lanternou, al cărei decor intern este o uimitoare variantă, în semilună (omagiu adus Dianei de Poitiers) a „casetelor” Panteonului din Roma.

Foto © Dagli Orti

O mișcare atât de amplă nu se observă nicăieri în altă parte: în Spania, în urma unei consultări populare, catedrala din Sevilla va fi construită tot în stil gotic în 1531-1561, iar arhitectura civilă (Toledo) se inspiră mai curând din amintiri flamande, decât italiene (1500), până la adoptarea stilului plateresc, deja prebaroc (Burgos, 1540), austeritatea Escorialului constituind o excepție. În Flandra, palatul Margaretei de Austria de la Malines, primăriile din Bruges și din Anvers nu sunt decât o sinteză de detalii italiene (bosaje rustice) și de gust flamboaiant dominant. În Marea Britanie, goticul Tudor persistă până către 1550 fără restricții, și (exceptând câteva castele) trebuie să-l așteptăm pe Inigo Jones (m. în 1652) pentru a vedea înflorind o arhitectură inspirată de Palladio.

Tot în Franța, pictura se deschide destul de repede noului gust: dacă Andrea del Sarto, chemat în 1519, pleacă imediat, crearea palatului de la Fontainebleau (vezi p. 122) are consecințe profunde. Puțin separați, cei doi Clouet conferă un nivel extrem de înalt artei „creionului” (portretul) și rafinamentului mitologiilor galante, chiar dacă numeroase tablouri anonime le-au fost atribuite prea repede. Cei doi Jean Cousin (tată și fiu)





François Clouet,
Baia Diane,
 c. 1555 (Musée des
 Beaux-Arts, Rouen).
 După unii, tabloul
 nu ar fi un elogiu
 indirect adus Diane
 de Poitiers (pe atunci
 prea vârstnică, în orice
 caz, pentru a fi
 reprezentată
 „cu adevărat”), ci o
 celebrare a căsătoriei
 lui Francisc II cu Maria
 Stuart. Trebuie să
 vedem aici îndeosebi o
 eglogă apropiată de
 poemele lui Ronsard:
 erotismul și ritualul,
 natura și mitologia se
 contopesc în mod
 armonios sub evidentă
 influență a
 lui Primaticcio.
 Foto © Jean Feuillie-
 CNMHT

reprezintă tentativa pariziană de a relua legătura cu clasicismul roman. Tatăl, inițial desenator pentru sticlari și tapiseri (mai ales la Sens și la Langres), va fi pictorul primului nud francez, *Eva Prima Pandora* (1549), mitologie prețioasă al cărei subiect ar putea fi însuși orașul Roma. I se datorează și un *Livre de Perspective*, ca și foarte frumoase desene. Numeroase ateliere provinciale, inegal cunoscute, se dezvoltă atunci: înflorirea ornamentiştilor și cea a gravurilor este de o fascinantă diversitate. Mulți sunt și pictori, precum Pseudo-Félix Chrétien (sau Jean de Gourmont ?) în regiunea Auxerre (*Coborârea în pivniță*, 1537) sau Simon de Châlons (la Avignon).

Încă din 1508, versificatorul Lemaire de Belges îi celebra, francizându-le numele, pe Perugino, Leonardo și „Jean Belline” (Giovanni Bellini). Este epoca în care bătrânul maestru venețian este salutat drept „cel mai bun”, de un tânăr și entuziast străin de douăzeci și patru de ani, Albrecht Dürer, autor la treisprezece ani al unui prim *Autoportret* (1484) în condei de argint. Precocitatea sa excepțională l-a determinat să exploreze curând producția atelierelor gotice târzii (Martin Schongauer, Stefan Lochner), unde ajung ecouri ale *Quattrocento*-ului. Cel mai mare pictor german al Renașterii, gravor de prim rang, acvarelist inspirat, Dürer este și un intelectual vizionar. El nu se mulțumește să exploateze elementele decorative ale unui Mantegna (deja celebre în Nord), ci frecventează atelierile, îl imită pe Carpaccio, îl întâlnește pe Jacopo de'Barbari (inventatorul naturii moarte de sine stătătoare)



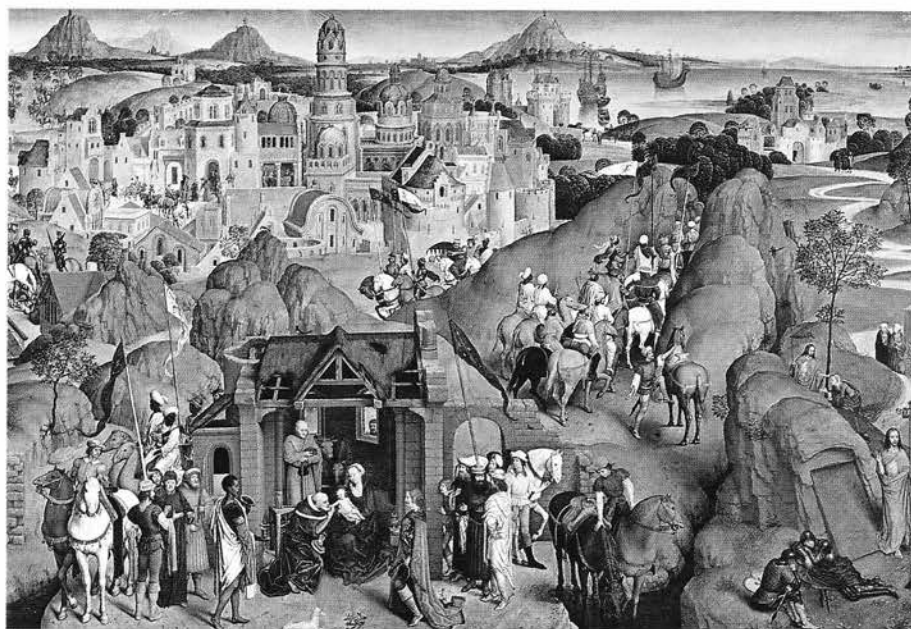
Konrad Witz,
Pescuitul miraculos,
1444 (Musée d'Art et
d'Histoire, Geneva).
Voleul unui retablu
tipic pentru arta
germană din această
epocă: peisajul,
în care se recunoaște
lacul Léman

și muntele Salève,
se opune prin precizia
realismului său și
a nuanțelor sale
masivei mantii roșii
a lui Cristos, de altfel
încrămenit într-o
atitudine
convențională. La fel,
îndrăzneala

geometrizarii anumitor
forme și extrema
transparență a apei
contrastează cu
arhaismul Sfântului
Petru, reprezentat
simultan în barcă
și înotând.
Foto J. Arland
© Larbor/T



Hans Memling,
*Cele șapte bucurii ale
Fecioarei*, retablu
nedatat, detaliu (Alte
Pinakothek, München).
Orizontul este
suprainălțat pentru a
permite dezvoltarea unei
„istorii sacre” complexe,
ce se desfășoară
dinaintea unei vederi
topografice în care arhi-
tectura antică domină
detalii medievale.
Disponerea episoadelor
este totodată tradițională
și foarte sinuoasă:
Memling reușea să
creeze un model
în irizațiile ușoare
ale depărtării.
Foto © Joachim Blauel/T



Albrecht Dürer

Autoportret, 1498
(Museo Nacional del Prado, Madrid). Dintre diversele autoportrete ale artistului tânăr, acesta este cel mai viu și în același timp cel mai bine pus în scenă: primul gravor care a cunoscut la douăzeci și șase de ani o glorie europeană, Dürer amintește (prin alegerea și dispunerea peisajului) de datorita sa față de Italia, care îi permite (mare noutate în Germania) să se afirme și ca un om rafinat.

Foto © Colorphoto Hinz/T



Pagina din dreapta, în centru: *Moara de apă*, 1496-1497, acuarelă și guașă (Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale, Paris).

Folosirea guașei și a acuarelăi, independent de aluminură, nu avusese decât rari precusori

înaintea lui Dürer: el a obținut de la început efectele cele mai variate, mergând de la evocarea unui amurg, ca aici, până la extrema meticulozitate a studiilor sale de plante și animale, înainte de a

încredința lăviului, pentru prima oară în

istorie; transcrierea (comentată) a

unei viziuni onirice (*Potopul*, 1525,

Kunsthistorisches Museum, Viena).

Foto © Bibliothèque nationale/Larbor/T

1471. Nașterea la Nürnberg a lui Albrecht Dürer, al treilea fiu al unui orfevru-ungur care a parcurs Europa de Nord.

1483. El începe o carieră de pictor, curând strălucită, dar (cu excepția câtorva desene) subzistă puține mărturii.

1491. La Colmar, la fiii lui Martin Schongauer, apoi la Basel, tânărul Dürer se impune ca gravor în lemn.

1494. Căsătoria după întoarcerea la Nürnberg. Prima călătorie în Italia (Mantova, Padova, Veneția mai ales).

1495. Primele acuarele. Deschiderea la Nürnberg a unui atelier perso-

nal, gravuri pe lemn și pe aramă. Primele picturi notabile (*Madona Haller*, 1497).

1498. Editarea *Apocalipsului* său (cu xilogravuri) care-l face celebru în toată Europa.

1505-1507. A doua călătorie în Italia, îndeosebi la Padova și, îndelung, la Veneția (unde Senatul a emis o decizie protejând stampele sale de falsificatori). El duce o „viață de gentilom”, cumpărând obiecte de artă și ediții din clasici pentru umanistul Pirckheimer, prieten și mecenat.

1507. Revenire la Nürnberg (*Adam și Eva*; *Martiriul celor Zece Mii*).



Măini în rugăciune,
desen, 1508 (Graphische
Sammlung Albertina,
Viena). Studiu pentru un
apostol din retablul Heller,
a cărui temă centrală este
încoronarea Fecioarei.

Așa cum tema este
modificată prin imitarea
unei picturi de Rafael, la
fel și tratarea motivului
tradițional al mâinilor în
rugăciune se vedește mai
puțin aspră decât la
desenatorii gotici.

Foto Ed. A. Schroll

© Arch. Larbor/T



1512. Începuturile relațiilor cu împăratul Maximilian I, căruia îi face portretul, și care îi comandă cea mai mare xilogravură realizată vreodată (10' m²), *Arcul de triumf*, într-un stil aglomerat ce-l dezgusta chiar și pe Dürer însuși.

1514. Două dintre cele mai celebre gravuri ale sale: *Cavalerul*, *Moartea și Diavolul*, și *Melancolia*, planșă supraîncărcată de simboluri cabalistice. Face o călătorie în Țările de Jos; în jurnalul său, el vorbește nu atât despre artiștii întâlniți, cât despre descoperirile sale: scoici, papagali, obiecte de artă aztece

etc. Ajunge până în Zeelanda, în speranța vană de a vedea o balenă eșuată, și se îmbolnăvește în timpul acestei escapade.

1521. La întoarcere, proiectează o carte despre pictură și își redactează tratatele despre fortificații, geometrie, anatomie (publicate între 1525 și 1528).

1521-1523. Ultimele mari picturi (*Sfântul Ieronim*). Ultimul *Autoportret* ca „Om al durerii”.

1526. Dürer, sedus de idealurile Reformei, își încheie ultima sa mare operă, *Cei patru Apostoli* (München).

1528. Dürer moare la Nürnberg.



Albrecht Altdorfer,
Suzana la baie, 1526
(Alte Pinakothek,
München). Altdorfer
se complace adesea
să strivească anecdota
sub ceruri imense,
marî păduri foarte

minuțios redat sau, ca aici, sub arhitecturi extravagante, în care reședințele germane sunt „construite” după canoanele estetice ale Renasterii.

Să observăm că Suzana, punând să i se spele picioarele (nudul este proscris în Germania din scenele biblice), este desemnată și de buchetul de crini (aluzie la etimologia

ebraică a numelui său)
pe care-l poartă
slujnica ce iese
din grădina pentru
a merge către o
esplanadă forfotind
de personaje.
Foto © Joachim Blauel/T

Hans Holbein, *Ambasadorii*, 1533 (National Gallery, Londra). Dublul portret al trimisului lui Francisc I la Londra, Jean de Dinteville, și al fidelului său confident, Georges de Selve.

Ambii oameni de mare cultură, gentilomul și episcopul sunt înconjurați de obiecte amintind preocupările lor intelectuale. Tabloul, magnific *trompe-l'oeil*, este integral codificat:

se pot descifra aici vârsta personajelor și diverse aluzii la biografiile lor. Dar Holbein plasează, de-a curmezișul acestei exaltări a gloriei terestre, o anamorfoză: un

craniu uman, care este totodată o „vanitate”, o semnătură (*hohles Bein*: „os găunos”) și exaltarea propriei măiestrii a perspectivei. Foto E. Tweedy © Bridgeman-Giraudon



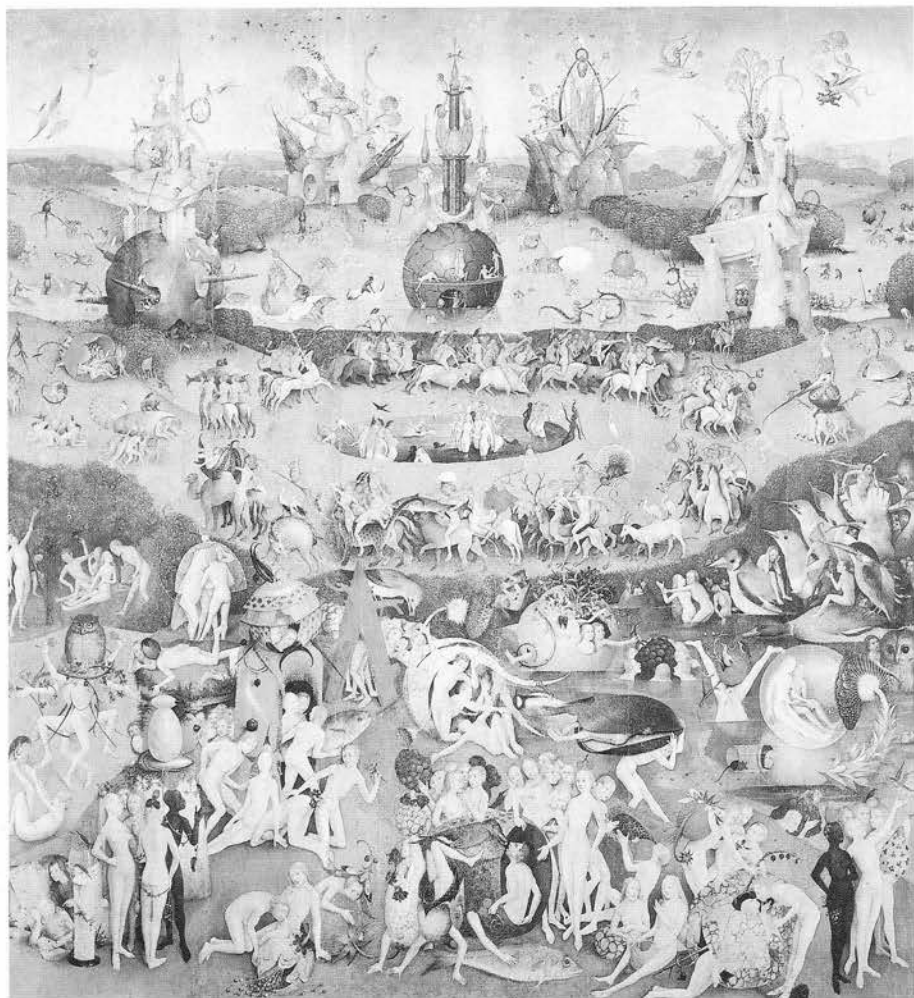
și, datorită lui, cunoaște teoriile lui Vinci. Se interesează în mod pasionat de perspectivă.

Dacă, după 1510, el se consacră tot mai mult gravurii, capodoperele sale picturale traduc o voință de geometrizare a formelor, de grandoare și de echilibru cromatic, ce conferă o dimensiune umanistă expresiei neliniștii religioase (*Adam și Eva*, 1507; *Cei patru Apostoli*, 1526). El influențează întrucâtva eclectismul agreabil al prietenului și concurentului său Lucas van Leyden (m. în 1533), viziunea cosmică a lui Altdorfer (*Bătălia lui Alexandru*, 1529), în sfârșit uimitoarele stampe ale lui Hercules Seghers, în care peisajul devine metafizic

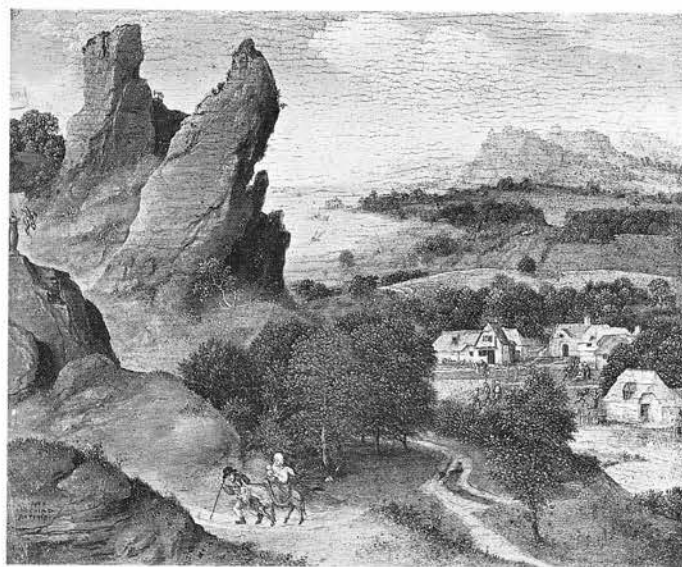
Matthias Grünewald,
Retablul de la
Issenheim, detaliu.
Ispitirea Sfântului
Anton, c. 1515 (Muzeul
Unterlinden, Colmar).
Foto © Giraudon

Dimpotrivă, Țările de Jos, care vor cunoaște un cumplit război de independență în 1566-1579, s-au repliat, într-o anume măsură, asupra lor înșile: opera lui Hieronymus Bosch (1453 ?-1516) este cu atât mai stranie. El nu a ieșit niciodată din burgul său natal, nu a cunoscut nimic din tumultul intelectual al vremii sale. Or este suficient să comparăm ale sale *Ispitiri ale Sfântului Anton* (înainte de 1515) cu aceea, memorabilă, a renanului Matthias Grünewald (retablul din Issenheim, Colmar) care este contemporană (1511-1517), pentru a vedea o imensă diferență. În ciuda câtorva lucrări





tratate în *trompe-l'œil*, Grünewald aparține în întregime Evului Mediu, prin vehemența sa, prin aglomerarea figurilor, prin culorile contrastante. Dimpotrivă, cei mai răi demoni ai lui Bosch se mișcă într-un spațiu ordonat, chiar liniștit, invențiile sale insolite se desfășoară cu o delicatețe de tuș, cu o transparentă cvasilombardă a nuanțelor. El ține mai mult de anluminură, artă receptivă, decât de sculptura goticului târziu. Și mai ales, inițiază o interiorizare profundă a motivelor religioase, până la a anticipa psihanaliza. În secolul al XVII-lea, călugărul spaniol José de Sigüenza, amintindu-i sursele (devoțiunea populară, spectacolele cvasiburlești ale misterelelor), va remarca în mod curios că Bosch „îi pictează pe oameni nu cum sunt în exterior, ci în interior”. Bosch nu va avea moștenitori decât pe o cale ocolită, acea dinastie de pictori din care numai fondatorul a avut geniu: cei din familia Bruegel.



Bruegel cel Bătrân,
Căderea lui Icar,
c. 1558 (Musées royaux
des Beaux-Arts,
Bruxelles). Mai puțin
perceptibil decât cerul
iluminat sugerat de
privirea păstorului,
Icar cade în mare la
dreapta, fără ca
traiectoria sa să tulbure

activitatea umană,
simbolizată prin
demersul de rutină al
plugarului. Am greși
însă reținând de aici o
lecție de simplă
înțelepciune opusă
nebuniei întreprinderilor
temerare (pe care le
reamintesc navele
risipite de-a

lungul unei coaste accidentate); toată opera lui Bruegel este străbătută de o tensiune, adeseori cu o nuanță de nostalgie, între îndrăzneala pionierilor Renașterii și austeră moralitate cotidiană.

Foto Lou © Larbor/T

Joachim Patinir, *Fuga în Egipt*, c. 1501 (Musée des Beaux-Arts, Anvers). În cursul vieții sale scurte și puțin cunoscute, Patinir nu a pictat decât vreo douăzeci de tablouri, toate (exceptând unul) cu pretext religios. Căci subiectul nu este aici decât un pretext: Patinir, care a apreciat arta subtilă a fundalurilor lui Gérard David (de pildă), dacă nu pe cea a lui Bosch, este obsedat de peisaj. El încă nu-l tratează ca pe un „gen” întrucâtva realist, ci ca pe locul unei recreeri ideale a lumii. Figurile minuscule sunt pierdute în vraja adâncimilor, tratate într-o gamă de valori cu strălucire de nestemate delicate, ce se etajează către faimosul degradeu triplu al depărtărilor, pe care Patinir, dacă nu l-a inventat, a contribuit la răspândirea lui.

Foto © Giraudon/T

Bruegel cel Bătrân, *Cositul fânului*, 1564 (Galeria Națională, Praga). Este una dintre cele cinci pânze cunoscute dintr-o probabilă serie consacrată lunilor (aici iulie). Lărgimea peisajului, descrierea sobră a vieții rustice conferă acestei evocări o grandoare senină, ce transcende anecdota: calitate pe care numeroșii imitatori ai lui Bruegel o vor atinge arareori.

Foto a Galeriei
© Arch. Larbot-T

Ucenic la Anvers către 1540, Pieter Bruegel cel Bătrân (1525/30 ?-1569) se dezvoltă în mediul cosmopolit al unui port care începe să ia locul Genovei și Veneției. El are prieteni umaniști: tipograful Plantin, geograful Ortelius. Cunoaște opera lui Joachim Patinir, creatorul peisajului flamand căruia i-a conferit dintr-o dată, către 1510, o luminozitate și o seninătate rareori atinse mai târziu de acest gen. În 1551, Bruegel se duce în Italia, desenează munții Alpi și ruinele Romei, pe care le va utiliza în unele tablouri religioase. Chiar înainte ca represiunea spaniolă să-i inspire acestui fervent reformat alegorii biblice, el reia teme medievale într-o viziune „infinistă” cu totul nouă (*Turnul Babel*, c. 1560; *Trumful morții*, 1563) sau asociază realismul unei teme mitologice (*Căderea lui Icar*, 1558). El își creează capodoperele într-un spirit apropiat de „panteismul” filozofilor Renașterii; natura, chiar în mișcare (*Furtuna*, 1568), este în acord tainic cu omul (*Anotimpurile*).

Amatorii vor prefera curând, acestei arte intelectuale, doar scenele rustice, folclorice, sau de un fantastic stereotip, datorate dinastiei numeroase a Bruegelilor ulterioari. Dar, independent de antrepriza familială, gravurile „după” cel Bătrân au avut un succes enorm.

Răspândire și arte decorative

Nu s-a insistat îndeajuns asupra importanței stampe pentru răspândirea Renașterii, înainte de punerea la punct a stampe în clarobscur (xilografie pe plăci de lemn de diferite soiuri) de către Ugo da Carpi (Veneția, 1516).



Artist versatil și eclectic, Lotto pare aici în contact cu Bellini, și chiar cu Giorgione. În plus, el abordează subiecte nereligioase doar în mod excepțional (excepând portretul). Dar simțul venetian al peisajului și atmosfera meditativă sunt învăluite, în această alegorie greu descifrabilă, de o fantezie puțin arhaică, nu lipsită de farmec.



Tintoretto, *Răstignirea*, detaliu, 1565 (Scuola di San Rocco, Veneția). Sunt șaizeci și două de picturi „povestind” Vechiul și Noul Testament pe care Tintoretto le-a executat în această imensă decorație a unei clădiri aparținând unei confrerii. Toate episoadele sunt tratate cu patetismul, mai puțin realist decât vizionar, și îndrăzneala (construcție în planuri oblice, figuri plonjante sau plafonnante) ce-l caracterizează pe pictor. Atitudinile teatrale sunt cufundate într-o lumină contrastantă ce sporește iluzia mișcării.

Foto © Marzari, Schio/T



Această răspândire s-a efectuat chiar prin artele „industriale”, cum am spune astăzi. Veneția joacă în mai multe rânduri un rol de răscruce în această răspândire. Ea a posedat de timpuriu o tipografie „artistică”, cea a lui Aldo Manuzio: i se datorează, de pildă, *Visul lui Polifil* sau *Hypnerotomachia*, lucrare a lui Francesco Colonna (1499), care a exercitat o imensă influență timp de mai multe generații prin platonismul său de curte și prin simbolistica abundentă; gravurile sale au fost atribuite eronat lui Mantegna.

Mozaicul este în decădere după 1520, dar maiolica (faianță smălțuită) de la Urbino și din alte părți copiază compozițiile lui Rafael, ale artiștilor din Lombardia sau din Emilia. Deja prezent în reședința lui Jacques-Coeur din Bourges, al cărei decor pictat omogen este opera unui anonim (c. 1445), vitraliul renascentist este obiectul unei circulații internaționale: Iuliu II îl cheamă la Roma pe Guillaume Marcillat din Berry. Deși nu se păstrează nimic din lucrarea, distrusă în 1527, pe care a realizat-o la Roma pe lângă Rafael, i se datorează vitraliile catedralei din Arezzo.

Chiar la Florența, pictorii Poccetti, Ligozzi etc., lucrează la „Opificio delle Pietre Dure”, care organizează (1588) un artizanat de lux deja vechi (tehnica *commesso*-ului). Marchetăria persistă de-a lungul întregului secol (Lotto la Bergamo). Anluminura cunoaște un reviriment neașteptat la Roma (Clovio). Cât despre tapiserie, *Faptele Apostolilor* de Rafael și *Istoria lui Scipio* de Giulio Romano bulversează rutina gotică, ce persista la începutul secolului al XVI-lea. Noile ateliere de la Florența (1545) și de la Bruxelles (1530-1575: *Vânătorile lui Maximilian*), vor fi net manieriste.

Dar la Veneția, în a doua jumătate a Cinquecento-ului, domnia lui Tițian face să se estompeze restul activității artistice. Rivalul său, Tintoretto, care se afirmă către 1540, este esențialmente un artist local, chiar dacă începe

Marcantonio Raimondi, *Masacrul inocenților*, gravură după Rafael, c. 1511 (Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale, Paris). Pusă la punct la Florența înainte de 1450, gravura în metal a concurat îndată gravura în lemn (apărută în secolul al XIV-lea). Ea a devenit într-adevăr (facilitatea tirajelor, fidelitatea mai mare față de model) cel mai bun mijloc de răspândire estetică, publicitară și comercială, a desenului sau a picturii. Începând cu Manierismul, gravura asigură anumitor picturi un renume european. Dintre proiectele neexecutate ale lui Rafael, acesta (din care există mai multe schițe) a fost astfel păstrat.

Foto © Bibliothèque nationale/Larbor/T



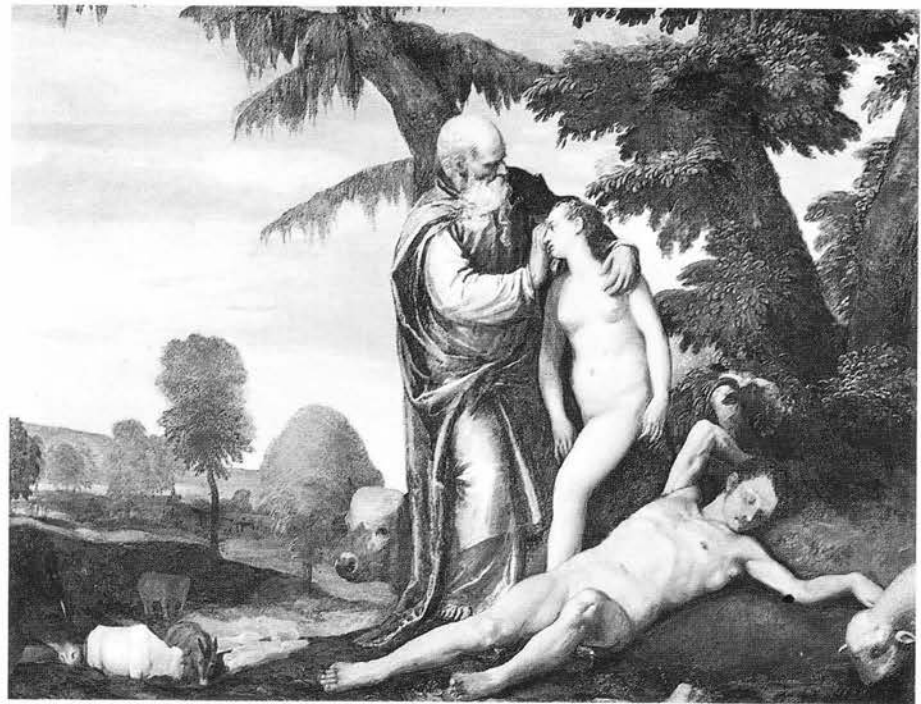
Veronese, *Nunta din Cana*, c. 1571 (Muzeul Luvru, Paris). *Nunta din Cana* este unul din cele mai mari tablouri din lume prin suprafața sa (împeună cu *Ospățul lui Levi* de același Veronese). Narațiunea evanghelică

se pierde în totota personajelor (o sută treizeci și două) și în splendoarea cromatică, care ne fac să uităm printr-un joc de rime vizuale dezinvoltura anumitor racorduri de perspectivă. Se recunosc, în mod tradițional,

printre muzicieni, portrete ale celor mai celebri pictori venețieni de atunci; este îndeajuns pentru a spune că „subiectul” contează mai puțin decât bogăția armoniilor plastice pe care i le sugerează artistului. Foto © RMN



d
r mai
rieni
deajuns
că
ază mai
ția ar-
pe care
tistului.



(Art Institute, Chicago).

Foto J. Martin
© Larbor/T

108





Tapiseria din ciclul „Vânătorilor lui Maximilian”, numite *Frumoasele vânători din comitatul Guise*, Iulie, vânătoarea de cerbi, după cartioanele lui Van Orley, după 1520 (Muzeul Luvru, Paris). Autorul cartioanelor acestei serii celebre de tapiserii, pictorul Van Orley, nu a călătorit niciodată în Italia, dar a avut un contact permanent cu creațiile Renașterii. El îmbină cu o mare libertate alegorii complicate, de origine medievală, și schițe realiste, fără vreo legătură efectivă între o anumită lună a anului și vânătoarea evocată. La fel, decorul „nordic”, extrem de fantezist, se îmbogățește cu notații meridionale în tratarea frunzișurilor. Foto © RMN

(patruzeci și două de vitralii grupate în șapte panouri) este deci o mărturie excepțională a acestei arte; eleganța sa anonimă

(provenită poate din gravurile datorate anturajului lui Rafael) se întemeiază pe o fabulă preferată a umanistilor. Foto © Giraudon

[illegible]

A black and white reproduction of a painting by Giovanni Battista Tiepolo, depicting a young man, likely Saint John the Evangelist, seated and holding a chalice. He has curly hair and is wearing a draped garment. The background is dark and textured.

Foto Scala © L'Espresso/T

Jan Metsys, *Venus din Cythera*, 1561 (Nationalmuseum, Stockholm). Realismul pictorilor din Anvers se conjugă aici cu un Manierism sesizabil nu numai în alegerea temelor, ci și în prețiozitatea atitudinilor și a detaliilor. Peisajul din fundal a putut fi identificat cu o vedere a Genovei, unde Jan Metsys (fiul lui Quentin) s-a exilat, din 1544 până în 1558 pentru a scăpa de o acuzație de erezie. Foto © Muzeul/T



natura, spiritul făcând din natură o imagine artificială, în sfârșit *disegno fantastico*, alcătuit din capriciile, bizareriile, „lucrurile insolite” și născocirile omului. Manierismul, fără a neglija prima formă, le cultivă cu precădere pe celelalte două.

Însuși termenul de „manierism” nu are, inițial, nimic peiorativ. El desemna căutarea stilistică și predilecția contemporanilor pentru această căutare, pentru „maniera” unui artist sau altul, apoi predilecția pentru „marea manieră”, care este stilul dominant la Roma către 1520. De-abia la sfârșitul secolului al XVII-lea termenul va califica depravarea gustului prin predominarea imaginației asupra regulilor academice, elaborate între timp.

Cât despre aspectul ideologic al acestui fenomen, nu trebuie nici minimalizate, nici exagerate efectele „catastrofei din 1527” (cucerirea Romei și jefuirea orașului de către pedestrașii luterani și bandele de mercenari ai conetabilului de Bourbon, aliatul echivoc al lui Carol Quintul). Cercetările recente au arătat, pe de o parte, că dispersarea artiștilor ce lucrau la Roma (dintre care unii vor reveni după plecarea trupelor imperiale) începe încă din 1520, și, pe de altă parte, că papalitatea a reușit să transforme înfrângerea în celebrarea perenității Orașului. De altfel, Carol Quintul, de voie, de nevoie, va garanta recuperarea conducerii definitive a Florenței de către familia Medici, puțin mai târziu. Rămâne însă valabil faptul că o neliniște nouă, legată de visurile „reformei” catolice, străbate curțile italiene și cercurile intelectuale, de prin 1520 până la încheierea interminabilului conciliu din Trento (1563), care va pune la punct ripostele Bisericii la propaganda protestantă. Manierismul apare atunci ca primul reflex al acestei neliniști (impactul



Quentin Metsys,
Cărmătarul și soția lui,
1514 (Muzeul Luvru,
Paris). Acest tablou
a devenit una dintre
alegoriile banale ale
capitalismului incipient.
În fapt, această captivantă
scenă de gen sugerează
un echilibru de dorit
între bunurile pământești
și credința religioasă
(cartea pe care o
răsfoiește soția) ce
corespunde idealului
umanistilor flamanzi din
ajunul Reformei.
Excesiva minuțiozitate
a pictorului nu trebuie
să ne facă să uităm
faptul că el a fost
prietenul lui Erasmus,
pe care l-a imortalizat
într-un frumos portret
(Palazzo Barberini,
Roma).
Foto Guilely-Lagache
© Arch. Larbor/T

propriu-zis al Contrareformei îi este puțin ulterior): în Italia, el exprimă dorința de afirmare a micilor orașe încă independente, sub controlul spaniol mai mult sau mai puțin evident, deși această repliere sociopolitică nu afectează omogenizarea crescândă a limbajului artistic.

Originile formale ale Manierismului trebuie căutate în unele îndrăzneli ale lui Rafael la sfârșitul vieții sale (și deja în *Madona din Foligno*, 1512) și mai ales în omniprezența lui Michelangelo. Răspândirea artei germanice (Dürer) prin gravură a jucat, de asemenea, un rol. Dar, mai ales, dorința unei virtuozități sporite a modificat raportarea artiștilor la frumusețea ideală a Renașterii. Un gust general pentru forma în serpentină determină alungirea canonului corpului uman (înălțimea sa totală nu mai este de șapte ori și jumătate cât cea a capului, ci aproximativ de nouă ori și jumătate). La câțiva artiști, tendința către formele sculpturale tratate în tente plate (Rosso) ajunge până la deformări cubiste (Luca Cambiaso, Giulio Campagnola). Culoarele luminoase învâluie reprezentări cvasiminerale (*Coborârea de pe cruce* a lui Daniele da Volterra, Santa Trinità dei Monti, Roma) sau se extenuază într-o răceală aproape acidă (Pontormo). Adeseori, raportul între arierplan și figurile principale este negat, acestea umplând spațiul cu excepția unei vederi perspectivice infime, aproape acrobatică. Uneori, eclerajul uniform este abandonat pentru efecte contrastante de noapte și furtună (Beccafumi,



Giovanni Stradano,
Laborator de alchimie,
1570-1575 („Studiolo”
din Palazzo Vecchio,
Florența). În cadrul
muncii colective din
acel „Studiolo”,
coordonat de Giorgio
Vasari, mulți pictori

(și Vasari însuși)
și-au dovedit
originalitatea. Aceea
a lui Stradano, pictor
flamand ce și-a
desfășurat întreaga
carieră la Florența,
constă într-un realism
al detaliilor, conciliat cu

Manierismul ambiant,
orientat către bizarerie:
alchimia nu se
deosebește deloc de
chimie, „laboratorul”
descriș aici ar putea fi
chiar cel al marelui
duce Francesco.
Foto © Dagli Orti

Pontormo (Jacopo Carrucci zis),
Coborârea de pe cruce, 1526 (Biserica Santa Felicità, Florența). În această frescă uimitoare, din care Crucea este absentă, personajele dramei sacre par în stare de levitație. Toate gesturile se supun armoniei ritmice a unor arabescuri complicate, privirile par să-l interogheze pe privitor. Răceala culorilor este variată în mod subtil prin reflexe aprinse.
 Foto © Scala/T

Pagina din dreapta:
 Parmigianino (Francesco Mazzola zis), *Madona cu gâtul lung*, 1534-1540 (Galeria Uffizi, Florența). Celebru prin deformarea anatomică a corpului sinuos purtând un mic cap grațios și prin seducția chipurilor, acest tablou este important, deopotrivă, prin îndrăzneța opoziție dintre primul plan și adâncimea fără tranziție ce se zărește în dreapta coloanei: minusculele personaje „alegorice” este însoțit de o inscripție în care pictorul își ironizează propria „neputință” de a-și termina tabloul.
 Foto c Scala



în *Căderea îngerilor rebeli*, c. 1530). Mentalitatea artiștilor corespunde acestor ciudățenii: sunt bănuți (uneori nu fără motiv) că practică magia, necromanția, alchimia. Oricum, mizantropia și melancolia par a fi domeniul lor. Operele lor, în afară de umanismul persistent (Bacchiacca, Granacci), demonstrează curiozitatea pentru orientalism (*Circe* a ferrarezului adoptiv Dosso Dossi), interesul pentru științe și, încununând totul, un erotism voalat deși flagrant, cu simboluri complicate, până și în subiectele religioase.

O dată mai mult, Toscana este cea care marchează punctul de plecare: Pontormo (1494-1556), care inaugurează primul Manierism, s-a format la Andrea del Sarto. Îl cunoaște pe Dürer, și chiar pe Schongauer, dar nu există





Domenico Beccafumi, *Cumpătarea lui Scipio*, c. 1530 (Pinacoteca Națională din Palazzo Mansi, Lucca). Această evocare a unui episod din istoria romană este tratată de Beccafumi

într-un registru apropiat de straniile sale fresce de la Palazzo Pubblico din Siena: regăsim aici tratarea sa atât de specială a fețelor, ca și relativul său dispreț pentru anatomie,

sacrificată efectelor de atitudine și unor subtile opoziții (sau „fuziuni”, când e cazul) între culorile luminoase, dacă nu reci.

Foto © Alinari/Giraudon



urma vreunui interes pentru Reformă în opera acestui melancolic, al cărui jurnal intim, unul dintre primele ale genului, îi dezvăluie fantasmale. Pictura sa supune deformările anatomice și unele prețiozități cromatice unei frumoase voințe ritmice inspirate de Michelangelo, pe care se va strădui să-l concureze în fresce astăzi distruse (San Lorenzo din Florența), dar pe care aproape l-a egalat diferențiindu-se de el la mănăstirea din Galuzzo și la Santa Felicità. Alt disident din atelierul lui Sarto, Rosso (1494-1540), era deja celebru pentru eclerajele sale stridente și construcțiile sale cvasiabstracte (*Logodna Fecioarei* la San Lorenzo, *Coborârea de pe cruce* la Volterra, 1521), când, recomandat lui Francisc I, devine *magister operis* la Fontainebleau. Al treilea inițiator nu împărtășește același grafism acut: este Beccafumi (c.1486-1551), sienezul (fresce la Palazzo Pubblico), pe care călătoriile sale la Roma nu-l împiedică să-și elaboreze o factură absolut personală. El ține de Manierism prin coloritul său ireal și prin invențiile sale la limita fantasticului.

Domenico Beccafumi,
Nașterea Fecioarei,
c. 1540 (Pinacoteca
Națională, Siena).

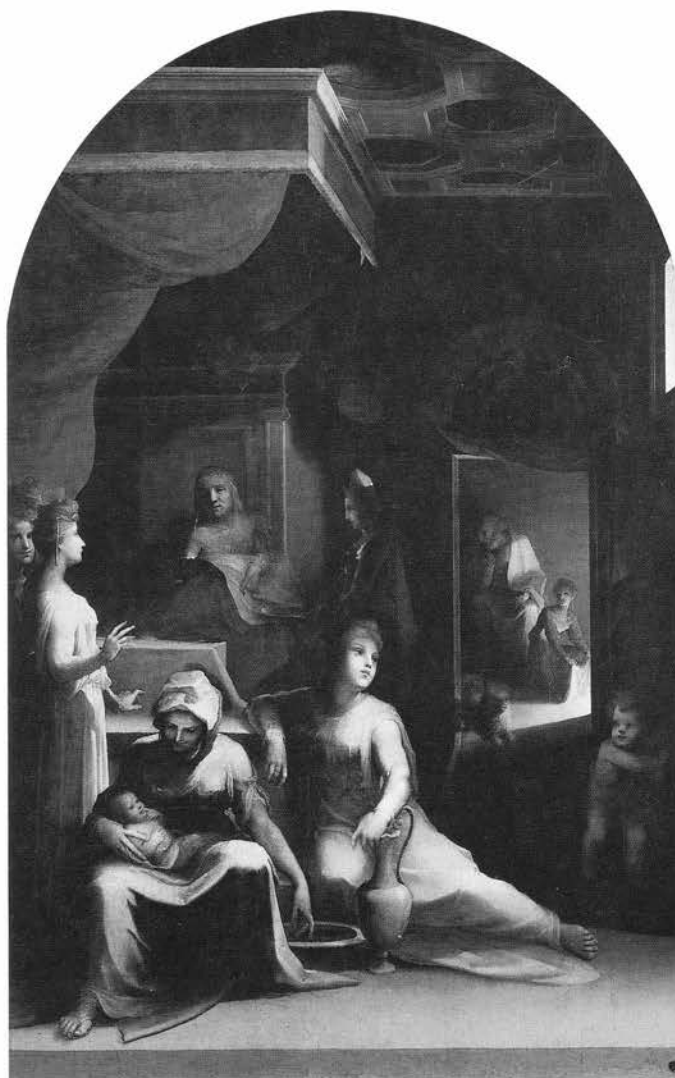
Beccafumi ocupă un loc aparte în arta sieneză: el a suferit în mod profund, în cursul a două călătorii la Roma, influența lui Rafael și pe cea a lui Michelangelo. Acest tablou, unul dintre cele mai celebre ale sale, oferă contraste între mai multe surse de lumină, ca și un joc de culori estompate, o altă caracteristică a lui Beccafumi în evocările sale nocturne. De reținut în sfârșit, extrema stilizare a detaliilor familiare necesitate de scenă.

Foto © Alinari/Giraudon

Pagina din dreapta, jos:
François Clouet (?),
Doamnă la toaletă,
c. 1559 (Worcester Art
Museum, Worcester).

Există mai multe tablouri pe această temă ce se inspiră din picturi italiene pierdute, dar despre care se știe că au fost cunoscute în Franța, ca și din amintiri mitologice. Bijuteria pe care doamna o poartă la gât, cât și inelul său ar simboliza o căsătorie clandestină dar fidelă, ceea ce ne-ar duce cu gândul la „portrete” ale Diane de Poitiers.

Oglinda oblică sugerează probabil conștientizarea unei îndoieli, a unui conflict amoros. Execuția totodată minuțioasă și dezinvoltă, ambianța de lux rafinat sunt tipice pentru arta de la Fontainebleau.
Foto © Arch. ERL/T



Imediat după el, trebuie citat Bronzino (1503-1572), strămoș (în ambele sensuri ale termenului) al unei familii de pictori de curte florentini; stilul său cristalin, gustul pentru alegoriile complicate s-au adecvat unor portrete mondene somptuoase, ca și unor nuduri mitologice. La Parmigianino (1503-1540), virtuoz al contrastelor dimensionale, autor al unui faimos autoportret într-o oglindă convexă, Manierismul recurge la simbolurile alchimice și se pretează la numeroase aluzii erotice (*Madona cu trandafirul*). În sfârșit, o dată cu Primaticcio (1504-1570), pe care Giulio Romano i-l trimite lui Francisc I, decorator și desenator pe cât de fecund, pe atât de fascinant, Manierismul regăsește în mod original eleganța lui Rafael.

Primei generații manieriste îi aparține și Benvenuto Cellini (1500-1571), figură remarcabilă: sculptor de prim-ordin (*Perseu*,



Jean Goujon, *Nimfă și Geniu*, basorelief (provenind de la Fântâna Inocenților), 1549 (Muzeul Luvru, Paris). Mare cunoscător al artei antice și admirator al lui Rafael, Goujon acceptă linia serpentină a Manierismului, dar se impune printr-un stil personal: textură fină, modeleu epurat, compoziție echilibrată și fluidă. El va decora (1549-1564) Luvrul lui Pierre Lescot.
Foto H. Josse
© Larbor/T

Piața Senioriei, Florența), orfevru încă și mai eminent, dar și aventurier, asasin, escroc, *Memoriile* sale sunt ale unui scriitor savuros și ale unui martor fanfaron, dar pasionant. Funeraliile solemne ale lui Michelangelo de la Florența (1564) îi oferă ocazia unei dispute cu Vasari, organizatorul oficial. Dilema era gravă: cine avea preeminența în lumea manieristă, pictura sau sculptura? Vasari câștigă, dar acordând în final primatul desenului, părintele celor trei arte plastice, a cărei primă Academie o creează cam pe atunci. Michelangelo a trăit destul de mult pentru a vedea acest primat afirmându-se printre cei tineri. Manierismul, în sculptură, a apărut o dată cu florentinul Montorsoli și venețianul Girolamo Campagnola, dar un rival deja vârstnic al lui Michelangelo, Bandinelli (1493-1560), este cel care îl codifică, transpunând în statuile sale masele plate ale picturii lui Rosso. Mai puțin greoi, Ammanati rămâne însă băntuit, și el, de exemplul michelangelesc. Grația nervoasă a lui Giambologna, sculptor și arhitect oficial al familiei Medici după 1560, ne

impresionează mai mult: el a fost marele creator al decorurilor ce reuniau motivele *rocailles*, apa și vegetația cu arta statuară. Emulul său Buontalenti (m. în 1608), celebru antreprenor al serbărilor mediceene, a fost unul dintre rarii arhitecți pe deplin manieriști (Villa Petraia).

Toți acești artiști sunt folosiți la crearea febrilă de obiecte ornamentale sau utilitare, a căror realizare necesită tot atât talent ca și edificiile publice sau private. Departele de a se simți umilit de aceste activități mărunte, artistul manierist vede în ele un prilej de a-și desfășura iscusința: „invențiunea” strălucește în micile piese minuțios lucrate; Cellini execută schițe în format mare pentru obiecte de dimensiuni minuscule. Către 1560, o transformare



Fontainebleau



Benvenuto Cellini, solnița lui Francisc I, 1540-1543 (Kunsthistorisches Museum, Viena). Acest obiect, care nu are decât 33,5 cm lungime, a fost desenat și turnat de Cellini cu aceeași grijă acordată unei statui monumentale. Sărea, considerată un produs de lux, era întotdeauna de origine marină, de unde aceste motive din aur, dintre care câteva sunt smălțuite, pe soclu de abanos, evocându-i pe Neptun și Amfitrita. Foto

K.G. Meyer

© Muzeul/Arch. Larbor/T

1526. Francisc I decide să transforme modestul castel regal în palat. Apelează la artiști italieni în majoritate; arhitecți francezi (G. Le Breton).

1530. Sosirea lui Rosso, *magister operis* timp de zece ani, el decorează Galeria Francisc I (picturi și stucaturi).

1540. Sinuciderea (?) lui Rosso; Primaticcio îi succede (venit din 1532). Decorează Galeria lui Ulise (1540-1570; distrusă) și Sala de Bal (mult transformată ulterior). Printre colaboratorii săi: Niccolò dell'Abate (1552), Luca Penni,

Antoine Caron. Treptat, stucaturile sunt abandonate.

1540-1545. Ședere glorioasă, dar agitată a lui Cellini: *Nimfa de la Fontainebleau*, solnița lui Francisc I. Celini va fi acuzat de furt. Crearea camerei ducesei d'Étampes și a vestibulului Porții de Aur.

1545-1560. Instalarea unui atelier din care vor ieși numeroase gravuri ce ne păstrează amintirea unor picturi pierdute (Fantuzzi, Boyvin, Dumoustier etc.).

1540-1550. Serlio, care lucrase deja în Franța (Ancy-le-Franc)



Rosso Fiorentino, *Unitatea statului*, 1536-1538 (Galeria Francisc I, Muzeul Național de la Castelul Fontainebleau). Suveranul este înconjurat de magistrați, de soldați, de artizani și de țărani: el ține o rodie, simbol al monarhiei. Restaurarea frescelor a arătat că aceasta a fost executată sub îndrumarea lui Rosso, de către ajutoarele sale de valoare inegală.

Foto Jeanbor
© Arch. Larbor/T

Benvenuto Cellini, *Nimfa de la Fontainebleau*, înainte de 1544 (Muzeul Luvru, Paris). Prevăzut pentru o poartă ce nu a fost niciodată construită, acest bronz, pentru care Cellini spune că ar fi folosit un model nud „de o splendidă frumusețe”, a exercitat o influență considerabilă neîntreruptă datorită gravurii. El dovedește cât de dotat era orfevrul și pentru marea sculptură: alungirea corpului și idealitatea chipului se îmbină în senzualitatea specifică păgână a modeleului.

Foto © Jean/RMN

devine teoretic arhitectul palatului: antreprenorii francezi acceptă anevoie directivele sale.

1547. Moartea lui Francisc I.

1550. Relativă eclipsă a lui Primaticio, înlocuit de Ph. Delorme, favoritul lui Henric II. Redevenit suprintendent (1558), el va concepe numeroase proiecte, pentru castel, dar lucrează și la Paris (rotonda dinastiei Valois la Saint-Denis, 1560). La Fontainebleau, rol crescând al lui Niccolò dell'Abate.

1570. Moartea lui Primaticio. Războaiele religioase suspendă temporar lucrările. „Școala” intermediară (Carlo Giulio dell'Abate, fiul lui Niccolò, Ruggiero di Ruggieri) continuă tradiția manieristă („pavillion des Poëles”, distrus).

c. 1590. „A doua” Școală de la Fontainebleau, Influența franceză și flamandă se manifestă mai evident. Numeroase opere anonime, adeseori erotice (Maître de Flore). Multe opere pierdute (Toussaint Dubreuil, de la care se păstrează *Doamna la toaletă*, înainte de 1600).

1599. Moartea lui Antoine Caron, neîndoios francezul care a exprimat cel mai bine ambianța rafinată și spiritul de o fantezie erudită - specifice Curții de la

Fontainebleau (*Triumful Iernii*, al Primăverii etc.; *Sibila din Tibur*) fără a-și interzice aluziile politice (*Masacrele triumvirilor*, 1566). A fost, de altfel, și un activ creator de „cartoane” de tapiserie și arhitect-decorator până către 1580.

1602. Ambroise Bosschaert, zis Dubois, preia conducerea lucrărilor (*Povestea lui Teagenes și a Haricleei*).

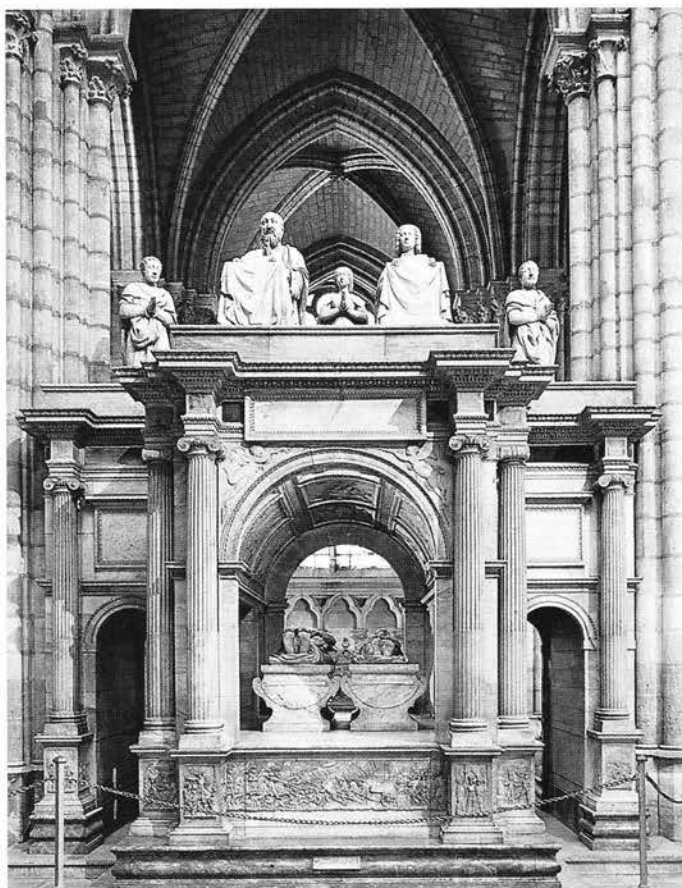
1614. Conducerea lui Martin Frémiet (Capela Trinității; *Cei patru Evangheliști* și *Cei patru Părinți ai Bisericii*, Muzeul din Orléans: stil maiestuos și violent). Moartea sa (1619) corespunde aproape cu părăsirea lucrărilor. Stilul de la Fontainebleau a avut o influență imediată asupra decorației, adeseori pierdută sau avariata, din alte castele sau capete: *Pietă* de Primaticio; picturile și vitraliile de la Écouen; picturile inspirate din *Eneida* de la Oiron (Deux-Sèvres); picturile de la Ancy-le-Franc, atribuite parțial anturajului lui Primaticio și al lui Niccolò dell'Abate; picturile de la Talnay (Yonne) ca și de la Blois (reședința Sardini și alte clădiri), Villesavin, Beauregard și alte locuri de pe malurile Loarei, unde lucrează italieni și mai ales artiști regionali atașați Curții, mai ales cei din familia Bunel.



Philibert Delorme,
mormântul lui Francisc
I și al Claudiei de
Franța, 1548-1557
(Bazilica Saint-Denis).

Un arc de triumf
încadrat de coloane
ionice adăpostește
gisantii cuplului regal.
Rod al unui compromis
între tradiția gotică
și intenția inovatoare
a arhitectului, pătruns
de lecțiile romane,
mormântul poartă
statuia regelui,
a reginei și pe cele
ale copiilor lor, statui
datorate lui Pierre
Bontemps, care este și
autorul basoreliefurilor
pedestalului, îndeosebi
al admirabilei *Bătăliei*
de la Marignano,
vizibilă aici.

Foto © Phédon-Salou,
Artephot/T



internă se operează în cadrul Manierismului. Preocuparea formală nu dispăre, dar ea intră în compoziție cu recomandările conciliului din Trento în privința religiei în artă. Recomandări tardive, superficiale, ezitante și uneori contestate sau evitate. Nu contează: pietatea Contrareforme va fi uneori severă, exaltată, și aproape mistică, alteori (cel mai adesea) binevoitoare, însă mereu retorică: opera muzicală se va naște. În același timp, gustul pentru dezbateri teoretice, declanșate de generația precedentă, se dezvoltă. *Viețile* lui Vasari sunt un enorm succes de librărie: autorul lucrează ani în șir la cea de-a doua ediție pe care o extinde până la contemporanii săi și la sine însuși, suscitând o abundentă literatură semipolemică, semiistorică.

Revenirea familiei Medici la Florența readuce aici artiști legați sau nu de „clanul” lor: Salviati, elegantul și imaginativul Allori (nepotul lui Bronzino), pe scurt, cohorta decoratorilor de la Palazzo Vecchio (*Studiolo* al marelui duce Francesco, 1575), între care se remarcă Maso di San Friano, Santi di Tito, Poppi etc., sub conducerea acelui Vasari: acesta, autor de fresce discutabil, dar altfel pictor talentat (*Perseu eliberând-o pe Andromeda*), este un *magister operis* abil dublat de un desenator seducător. Toți acești artiști

Giambologna
(Giovanni da Bologna),
Mercur, 1564 (Museo
Nazionale del Bargello,
Florența). Acest bronz
reușește să sugereze
zborul zeului în
imobilitatea unei clipe
minunat echilibrată
între eleganța corpului
și importanța gestului,
arătătorul ridicat
amintind că este
vorba de mesagerul
Olimpului.
Foto © Scala/T

Bernard Palissy,
Fecunditatea, c. 1560-
1570 (Muzeul Luvru,
Paris). Faianțele lui
Palissy, decorate cu
figuri în relief, au fost
produse din abundență
în această epocă de
atelierul regal pe care-l
conducea. Autodidact,
Palissy petrecuse ani
îndelunghi spre a regăsi
secretul smălțurii,
pe care a adus-o
la un grad rar de
transparență.
Foto © Giraudon/T

nu adoptă decât în grade variabile
ideologia Contrareforme.

Manierismul a fost, în fapt,
adevăratul mod de răspândire a
Renașterii în țările nordice: Dürer nu
trecuse de Veneția, Jean Provost (c. 1520)
și dinastia pictorilor Pourbus din Bruges
nu cunosc Italia decât indirect. Dar deja
Jan Gossaert (c. 1509), zis Mabuse, face
pelerinajul la Roma. El revine de acolo ca
adept riguros al perspectivei clasice.
Discipolul său, Lambert Lombard din Liège
(c. 1538), acordă o întâietate absolută italie-
nismului. Cu Franz Floris (m. în 1570), autor
prolific și specialist în nudități păgâne, *romaniștii*
(Van Scorel, Van Heemskerck etc.) domină pictura
olandeză, tendință ce-și atinge desăvârșirea cu
Abraham Bloemaert (1564-1651) și cu Școala de la
Haarlem (Wtewael etc.).

Războaiele religioase și luptele interne au
distrus în mare măsură mărturiile (statui și
vitrării) activității artistice din Țările de Jos în
secolul al XVI-lea, ca și numeroase picturi: Manierismul realist al lui
Pieter van Aertsen (c. 1550) a avut astfel de suferit. Dar un gravor ca
Goltzius vulgarizează atât operele italiene, cât și pe ale sale. Un
Manierism extrem de rafinat se manifestă timp de câțiva ani la
curtea Lorenei (Deruet, Bellange). La fel se întâmplă în Imperiu, cu
centre locale precum Münchenul (Sustris), curtea rătăcitoare a lui
Maximilian (Pieter de Witte) apoi, îndeosebi,

Școala de la Praga, unde împăratul
Rudolf II apelează la Hans von
Aachen, la Josef Heintz, la
Spranger, anversez trecut prin
Roma (m. în 1611), ca și la
ciudatele invențiuni ale lui
Arcimboldo (m. în 1593).
Acest Manierism din Europa
Centrală, exuberant, uneori
stângaci, încărcat de implicații
cabalistice sau epicuriene, des-
chide în mod indirect calea către o
versiune specifică a Barocului.



Lucas Cranach cel Bătrân, *Venus*, c. 1529 (Muzeul Luvru, Paris). Inspirat desigur aici de un ecou îndepărtat al artei ierareze, Cranach rămâne un artist puțin sensibil la spiritul, dacă nu la litera, Renașterii: cel mai seducător nud feminin păstrează la el ceva din perversitatea, mai degrabă posacă decât naivă, atribuită Evei de imagierii medievale. Această stângăcie simulată a execuției nu se regăsește nici în fundalurile sale cu peisaje, nici în portretele sale, pătrunse totuși de aceeași răceală.

Foto H. Josse
© Larbor/T



Giuseppe Arcimboldo, *Primăvara*, c. 1573 (Muzeul Luvru, Paris). Arcimboldo a practicat în mod sistematic și complet portretul compus din elemente împrumutate de la diverse regnuri ale naturii.

Foto © Bulloz/T





Jean Gossaert, zis Mabuse, *Neptun și Amfitrita*, 1516 (Staatliches Museum, Berlin-Dahlem). Ulterior lui Adam și Eva de Dürer (ale cărei compoziții Mabuse le-a reluat uneori), acest tablou, cu o anatomie atentă dar destul de stângace, ne reține mai ales prin decorul său à la Mantegna; în ciuda aspectului realist, zeii păgâni rămân aici niște idoli arheologici.

Foto © Muzeul/T

Maerten Jacobsz van Heemskerck, *Arene antice*, 1552 (Musée des Beaux-Arts, Lille). Într-un fel de Coloseum, se desfășoară o coridă (?) sau un supliciu. Compoziția acumulează într-o ruină fantastică diverse amintiri din călătoriile artistului.

Foto © Muzeul/T



RAURIRE AMURG SI INKAURIRE
 MURCRAURE AMURC AMURC SI
 NRAURIRE AMURC SI INKAURIRE
 MURCRAURE AMURC SI INKAURIRE
 NRAURIRE AMURG SI INKAURIRE
 MURCRAURE AMURC SI INKAURIRE
 MURCRAURE AMURC SI INKAURIRE
 MURCRAURE AMURC SI INKAURIRE
 NRAURIRE AMURG SI INKAURIRE

C



Caravaggio
 (Michelangelo Merisi,
 zis), *Bacchus adoles-*
cent, c. 1596 (Galeria
 Uffizi, Florența).
 Înainte de a-și opera
 „revoluția
 caravaggescă”, pictorul
 a fost la Roma
 elevul unui manierist,
 Cavalerul d'Arpino, a
 cărui influență rămâne
 aici sensibilă în culorile
 luminoase ale fructelor.
 Dar deja, contrastul
 brutal între fundal și
 primul plan,
 ca și vulgaritatea
 provocatoare
 a modelului, anunță
 o ruptură decisă
 cu Renașterea.
 Foto Scala
 © Arch. Larbor/T



pentru pictori privilegiul „poeților și al nebunilor”, și iese din impas schimbându-i titlul (*Ospățul lui Levi*). Când manieristul târziu Cigoli pictează pentru Santa Maria Maggiore o *Adormire a Maicii Domnului* înfățișând luna la picioarele Fecioarei (motiv tradițional), dar cu „petele” pe care Galilei tocmai le descoperise, ca omagiu adus savantului al cărui prieten era, el nu-și atrage nici un blam (c. 1610), în vreme ce echivalența Pământ-Lună, implicată de aceste cratere sau „insule”, devine obiectul unor controverse teologice. Curând, primul biograf al lui Galilei va truca cu câteva zile data nașterii sale, pentru a o face să coincidă cu aceea a morții lui Michelangelo, ca și cum artistul se reîntrupa într-un geniu de anvergură egală.

Mentalitatea Renașterii nu a fost, așadar, victima reacției Contrareforme, la care arta s-a adaptat de bine, de rău. Practicile manieriste și-au pierdut vigoarea, mai întâi prin involuție, apoi prin dispersare. Chiar în țările nordice, războaiele religioase mai curând au distrus operele decât să grăbească decadența unor procedee de origine mediteraneană mai mult sau mai puțin bine asimilate, îndeosebi prin culegerile ornamentiștilor (Vredeman de Vries, 1527 ?-1604). În dinamica sa de exaltare și de epuizare a formelor, arta barocă nu putea să nu continue, în unele privințe, Manierismul.

Bramante (Donato
 di Angelo Lazzari,
 zis), scară elicoidală,
 după 1515 (Belvedere
 de la Vatican).
 Această scară
 grandioasă este una
 din mărturiile planului
 inițial imaginat pentru
 San Pietro din Roma
 de către primul său
 realizator, cu referire
 la arhitectura antică,
 dar apelând și la
 toate progresele
 tehnice ale
 timpului său.
 Foto Scala © Larbor/T

Veronese (Paolo Caliari, zis), *Portretul unui vânător*, detaliu dintr-o frescă, c. 1550-1560 (Villa Barbaro, la Maser). Una dintre faimoasele apariții în *trompe-l'oeil*, care străpung spațiul pictat al falselor arhitecturi și pe care Veronese s-a complăcut în a le multiplica în decorul unei reședințe preferate. Gustul pentru plăcerile cele mai diverse (s-ar putea ca această elegantă siluetă să fie un autoportret) se îmbină cu sofisticarea sporită a căutărilor artistice.

Foto © Giraudon



Astfel, în pictură, Ludovico Carracci (1556-1610), primul din această familie care va avea în secolul al XVII-lea influența binecunoscută, mai aparține încă Manierismului, în vreme ce Annibale (1560-1609) va cere să fie înhumat lângă Rafael. Fără acesta din urmă, nu pot fi înțeleși nici Guido Reni, nici Domenichino, nici emulii lor francezi, nici chiar Poussin.

Desigur, *Quattrocento*-ul (ca să nu ne întoarcem până la Giotto) nu mai este înțeles, dacă nu cunoscut, în perioada clasică. Dar, încă din anii 1770-1780, gustul general pentru arheologie va îngloba (nu fără confuzie, care se prelungește până în Romanticism) relicvele Evului Mediu și pe cele ale Renașterii. Unii davidieni și, mai târziu, Ingres în zadar se contestă succedându-se, ei regăsesc cu toții uneori „primitivismul” presupus al *Quattrocento*-ului. Dacă tradiția academică exploatează până la sațietate ceea ce crede a fi învățat de la Rafael, romanticul Delacroix se vrea continuatorul „marilor mașini” derivate din *Cinquecento*, dublă eroare ce va dura până în pragul secolului al XX-lea. Pe un alt versant, se știe ce-i datorează Veneției Turner și apoi impresioniștii. În sculptură, moștenirea „desprinderii” săvârșite de Michelangelo va fi

Franz Pourbus cel
Bătrân, *Bal la curtea lui
Carol IX*, c. 1571

(Muzeul Baron-Gérard,
Bayeux). Măștile
teatrului italian se
amestecă aici cu
personajele curții
regale: familiaritatea
și libertatea lor de
mișcare exprimă evoluția
moravurilor din Franța
acestei epoci.

Agrementele existenței
sunt evocate, de
asemenea, în fundalul
arhitecturii romane
amintind Luvrul, prin
vederea unei grădini cu
bolți de carpeni, ornată
cu statui. Artă grădinilor
face și ea parte
din redescoperirile
Renașterii.

Foto Studio Le Monnier,
Bayeux © Larbot/T

disputată timp de trei secole între tendința către severitatea monumen-
tală și tendința către expresionism: Bernini sculptor continuă
Renașterea (va fi unul dintre motivele insuccesului său la Versailles).
Arhitectura trăiește de pe urma unei moșteniri similare, până la stilurile
hibride contemporane ale revoluției industriale, trecând prin toate
oscilațiile formale ale Barocului și Rococoului: una dintre cele mai
curioase reapariții va fi arhitectura neopalladiană din anii 1760, cam
peste tot în Europa.

Se poate considera, de asemenea, că adevărata prelungire a artei
Renașterii este altundeva. Ea este mai întâi în modificarea noțiunii de
artist. Am arătat ambiguitățile mecenatismului: dar mișcarea a fost ire-
versibilă, până la anecdota (imaginară) cu Carol Quintul culegând de pe
jos un penel al lui Tițian, și până la declarația (reală) a cardinalului
Ercolo Gonzaga, regent al Mantovei, spunând că Giulio Romano era
„adevăratul șef al statului, și că ar fi meritat să aibă o statuie la fiecare
răscruce a orașului pe care într-atât îl mărișe, îl fortificase și îl înfru-
museșase”. Demnitatea artistului, al cărui caracter, uneori bănuitor,
devine o dată cu Manierismul, dacă nu înainte, un subiect de curiozitate,
și chiar de stimă, nu implică neapărat (relativa) singurătatea unui Vinci.





Ambroise Dubois,
*Tancred în tabăra
cruciaților*, c. 1605
(Muzeul Național de la
Castelul Fontainebleau).
În ciuda datei sale
târzii, Dubois rămâne
extrem de influențat de
prima Școală de la
Fontainebleau,
îndeosebi în ordonarea
compozițiilor sale
pe etaje. Totuși,
tonalitățile culorilor
și aspectul sculptural
al personajelor sale
anunță arta barocă.
Foto © Jean Feuillie-
CNMHT

El Greco (Domenikos
Theotokopoulos, zis),
*Cristos pe Muntele
Măslinilor*,
c. 1590-1598 (Museum
of Art, Toledo). Format
la Veneția și la Roma,
maestrul spaniol nu
este legat de
Manierism decât prin
stridența coloritului.
Respingerea oricărei
perspective, dispunerea
fantasmatică
a personajelor și
alungirea atitudinilor
mistice trimit cu
certitudine la arta
bizantină, așa cum o
cunoscuse în tinerețe
sa în Creta, și chiar la
influențe gotice
(îngerul): spiritul
Renașterii este
absent aici.
Foto © Muzeul T

Asociații specifice de pictori (în conflict cu corporațiile medievale sau gildele, mai generale) sunt atestate la Roma încă din 1478, în Franța din 1495, în Boemia și în Polonia, în aceeași epocă. Participarea artiștilor la cercurile umaniste, chiar dacă ei nu sunt „membri” ai acestora, pregătește nașterea academiilor, și ele destinate inițial protejării virtuozilor împotriva profanilor și oferirii unei educații complete ucenicilor.

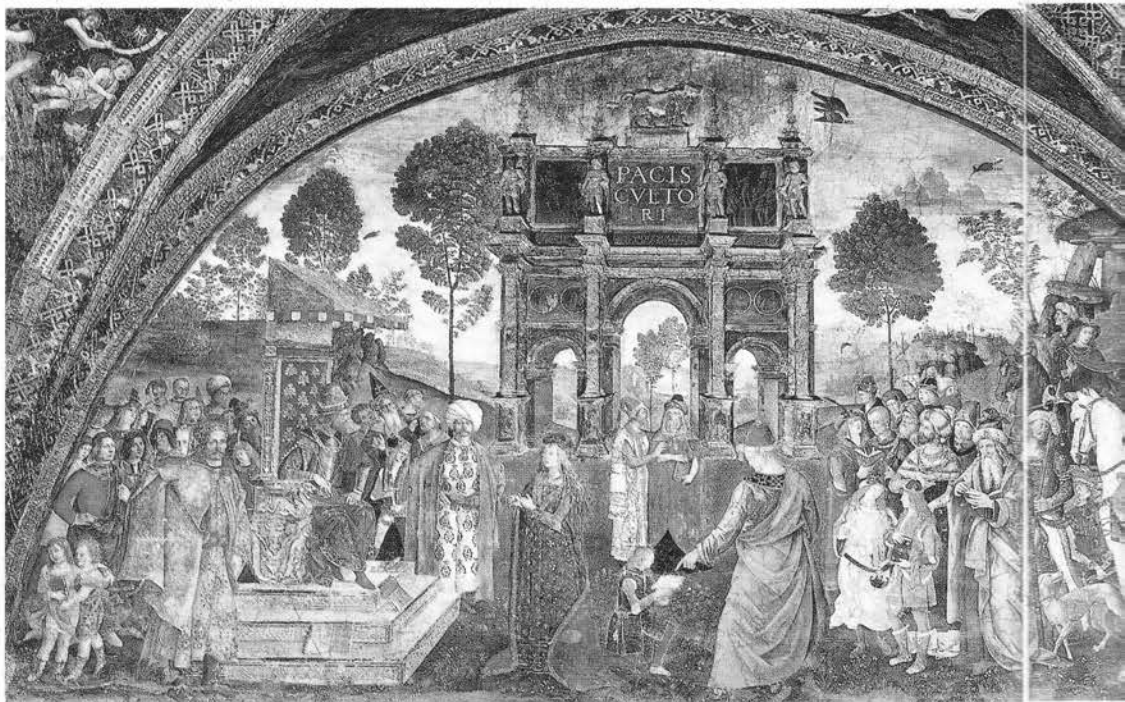
Artistul Renașterii îl ia bucurios pe Prometeu ca model al ambiției sale. Pentru Vinci, a „stăpâni tainele naturii”, potrivit formulei ce va dăinui până la Descartes inclusiv, nu este doar rodul unei dorințe enciclopedice: ea îi atribuie pictorului capacitatea de „a face să-i apară dinainte”, după voie, întregul Univers. Când Botticelli pictează *Nașterea lui Venus* pentru un cerc de inițiați, el nu are nici un motiv să „creștinizeze” nuditatea zeiței (așa cum s-a pretins) printr-o aluzie la pelerinajul de la Santiago de Compostela! Scoica pe care plutește Venus este oferită pur și simplu de o tradiție literară și de statuete antice pe care le reinterpretează. Pictorul sau sculptorul își „citează” fără pedanterie sursele filologice. Chiar dacă Manierismul, în complicația sa, pare mai artificial, era primilor ingineri moderni rămâne, de asemenea, aceea a poeziei plastice.

Acest nou statut al artistului este însoțit de o primă democratizare a operei de artă. Acolo unde exista deja o viață publică intensă (Toscana), numeroase proiecte sunt supuse discuției, cu riscul de a vedea opera (fațade de biserici, îndeosebi) rămânând neterminată.

Cât despre colecții, între care multe sunt la originea muzeelor moderne, ele sunt prezentate celor apropiați deținătorilor nu numai dintr-o dorință de ostentație: primii teoreticieni caută în ele argumente. Galeria familiei Medici (1587) și unele cabinete de amatori (eventual revânzători), în special în Țările de Jos, deși nu erau încă muzee permanente, oferă exemplele unei deschideri tot mai liberale către călătorii străini. „Curiozitatea” care nu a încetat să-i stimuleze pe oamenii Renașterii trece de la creatori la „consumatori”.

O dată cu Renașterea, au apărut, așadar, artistul (ca voință relativ autonomă) și opera de artă (ca produs specific al activității sale): ele nu erau astfel decât în mod excepțional în Antichitate (dacă putem aprecia fenomenul), ele devin acum regula. Nu este o întâmplare dacă această epocă vede renăscându-se istoria artei (uitată de la Pliniu cel Bătrân), și născându-se acest lucru impalpabil pe care-l numim „judecata estetică”. Spiritul critic și spiritul creator își găsesc laolaltă o dezvoltare decisivă. Pentru a evoca doar fazele cele mai glorioase,

Șantierul de la San Pietro din Roma



Pinturicchio (Bernardino di Betto zis il), *Disputa Sfintei Ecaterina din Alexandria cu filozofii păgâni*, frescă, 1492-1494 (apartamentul Borgia, Cetatea Vaticanului). Chemat din 1481 pentru decorarea pereților laterali ai Capellei Sixtine, Pinturicchio pare a nu fi încetat să fie apreciat la Roma. Se remarcă aici, într-o compoziție stufoasă și anecdotică, folosirea arhitecturilor antice și chiar a grotesurilor, luminate de un peisaj în stil umbrian. Foto Scala
© Arch. Larbor/T

324. Constantin ridică o bazilică pe locul presupus al mormântului Sfântului Petru.

c. 1150. Primele lucrări pentru a lega palatul Papilor de bazilică și pentru a o mări pe aceasta.

1278-1300. Intervențiile lui Arnolfo di Cambio (sculpturi) și Giotto (desenul așa-numitei Navicella, mozaic înlocuit azi de o copie deasupra intrării porticului).

1439-1445. Averulino Filarete execută canaturile de bronz (poarta centrală) întru gloria lui Eugen V.

1455. Nicolae V întreprinde o primă mare transformare (desigur inspirată de Alberti, al cărui prieten este): Rossellino construiește o nouă absidă în spatele celei a lui Constantin.

1493-1498. *Mormântul lui Sixtus IV* de Pollaiuolo, și *Pietă* de Michelangelo. Extindere notabilă a palatului.

1506. Papa Iuliu II îi încredințează lui Bramante conducerea lucrărilor. Crearea curții așa-numitului Belvedere prin reunirea reședințelor lui Nicolae V și Inocențiu VIII (aceasta din urmă datând din

1492). Demolarea vechii bazilici, propunerea unui plan central cu cupolă pentru noua bazilică. Legătura cu Vaticanul va fi în cursul completă.

1514. Rafael devine director al lucrărilor la moartea lui Bramante. El propune un plan în cruce latină pentru bazilică.

1520. Peruzzi revine la planul în cruce greacă.

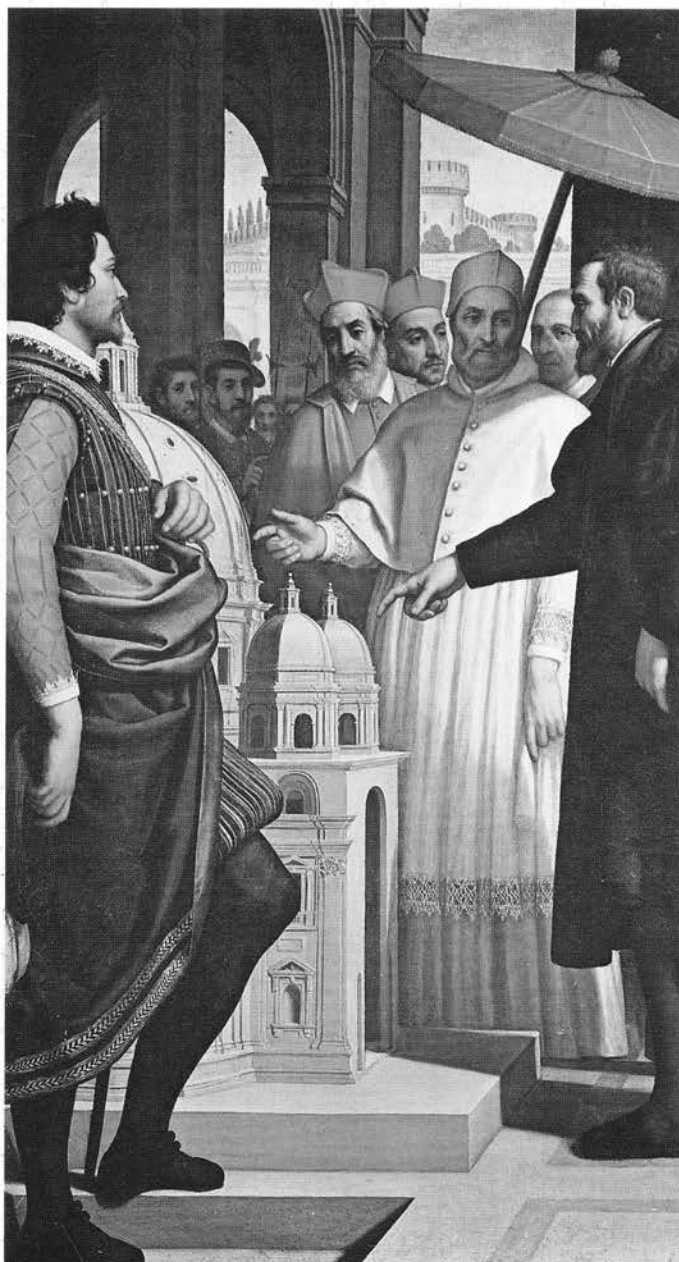
1543. Revenirea la planul în cruce latină (Antonio Sangallo cel Tânăr) este curând înlăturată de Michelangelo, care revine la planul lui Bramante modificat. El se inspiră în fapt după cupola lui Brunelleschi de la Florența. Dirijează lucrările până la moartea sa (1564) într-o atmosferă furtunoasă (șeful său de șantier se presupune că a fost asasinat de un ucigaș plătit al clanului Sangallo).

1565. La moartea lui Michelangelo, Vignola îi continuă planul; G. Della Porta și Fontana lucrează la cupolă și la lanternă așa cum le prevăzuse Michelangelo.

1585-1590. Demolarea absidei lui Rossellino. Terminarea cupolei.



Domenico Passignano,
Michelangelo îi prezintă
papei Paul IV macheta
cupolei bazilicii
San Pietro din Roma,
1618-1619 (Casa
Buonarroti, Florența).
Pictură de aparat
datorată unui manierist
întârziat, care idealizează
o scenă istorică, mai ales
atribuindu-i lui
Michelangelo o tinerețe
veșnică în profil
și în gest.
Foto Scala © Larbor/I



1586. Fontana instalează obeliscul egiptean din cercul lui Nero în piață (conform unei sugestii făcute lui Iuliu II).

1605. Paul V revine la planul în cruce latină: Maderno este însărcinat cu prelungirea navei către piață și construiește fațada actuală (desenul lui Michelangelo, dar lărgit).

1626. Consacrarea edificiului

de către Urban VIII Barberini. Ulterior, Bernini va adăuga baldachinul cupolei (1633), cathedra Sfântului Petru și, în sfârșit, (1667) cvadrupla colonadă a pieței cu balustrada sa având 140 de statui, într-un spirit „roman” ce continuă în multe privințe gândirea umaniștilor creștini ai Renașterii.

vreme de două secole a existat o simbioză excepțională între artă și filozofie, și chiar între artă și știință, ca și între artă și viața cotidiană. Aceasta din urmă este deopotrivă transfigurată și apreciată pentru ea însăși: Renașterea a inventat și perceperea unei anumite „plăceri de a trăi”. Întâlnire luminoasă ale cărei elemente s-au separat apoi pentru a nu se mai regăsi decât la intervale rarisime, niciodată într-o asemenea fuziune, ci în mod subteran, sau pe un teren presărat cu contradicții insolubile. De unde o nostalgie pe care Timpurile Moderne, atât de des considerate ca începând de la Renaștere, nu o epuizează în atâtea muzee menite să devină pentru fiecare un „muzeu imaginar”. Căci Renașterea îi oferă omului actual ceea ce pare a-i lipsi în modul cel mai dureros: spațiul și splendoarea.



Rafael, Școala din Atena, 1509-1510 (Stanza della Segnatura, Cetatea Vaticanului). Față de Disputa Sfântului Sacrament, care exaltă adevărul revelat, această frescă reunește martorii adevărului găsit prin rațiune.

Solemnitatea sa evocă „templul filozofiei” visat cândva de Marsilio Ficino. Înțelepții antici sunt reprezentați sub trăsăturile contemporanilor și prietenilor lui Rafael. În centru, Aristotel, cu mâna întinsă, sugerează

organizarea lumii prin politică și etică; Platon, cu degetul ridicat, reamintește că lumea trebuie să se articuleze la principiul său ideal. În această privință, este frapant că Platon, căruia îi rămâne „ultimul cuvânt”, apare sub aspectul celui

Aristotel convențional al Evului Mediu, dar transfigurat printr-o citare a faimosului autoportret al lui Vinci. Astfel se încheie o revoluție a gândirii: în armonia sa supremă, Școala din Atena rezumă Renașterea. Foto © Marzari, Schio/T

Cronologie

Date	Politică	Cultură și Științe	Arte frumoase
1300	Jubileu la Roma.	Dante încheie <i>Divina Comedie</i> .	Cimabue la Pisa.
1305		Folosirea ochelarilor se răspândește.	Giotto: capela Scrovegni (Padova), p. 19.
1311		Catedre de greacă, arabă și ebraică la Roma.	Duccio: <i>Madona Ruccellai</i> .
1320		Premele hărți ale Asiei (Veneția).	Moartea lui Giovanni Pisano. Giotto la Florența (Santa Croce).
1337	Începutul Războiului de O Sută de Ani.	Turnarea fierului se generalizează în Occident.	Lorenzetti: <i>Alegoria Bunei Guvernări</i> , p. 20.
1341		Petrarca este încoronat pe Capitoliu.	Martini lucrează la Avignon.
1348	Ciuma Neagră devastează Europa.		Andrea Pisano la Orvieto.
1350		Primele mori de hârtie (Sicilia, Germania)	Orcagna la Florența (<i>Judecata de Apoi</i> , p. 23).
1375		Moartea lui Boccaccio.	Tapiseria pariziană: <i>Apocalipsa din Angers</i> .
1378	Moartea lui Grigore XI: Marea Schismă din Occident.		
1396	Turcii zdrobesc cavalerimea europeană la Nicopole.		Claus Sluter la mănăstirea din Champmol (p. 27).
1397	Fondarea băncii Medici.	Crearea unei catedre de greacă la Florența.	
1400-1402	Tamerlan în Turcia: răgaz pentru Constantinopol.	Froissart: <i>Cronici</i> .	Mănăstirea din Pavia (1400-1471).
1415-1418	Începuturile expansiunii maritime portugheze.	Supliciul lui Jean Huss. Încheierea conciliului de la Konstanz.	<i>Très Riches Heures du duc de Berry</i> , p. 29.
1421	Florența cucerește Pisa și Livorno.	L. Bruni traduce <i>Phedru</i> de Platon.	Brunelleschi: Domul din Florența (1421-1434).
1425			Ghiberti: <i>Poarta Paradisului</i> , p. 39.
1427			Masaccio la Capela Brancacci, p. 43.
1431	Supliciul Ioanei d'Arc.	Conciliul de la Basel (1431-1439).	G. da Fabriano la Florența.
1434	Revenirea triumfală a lui Cosimo de' Medici la Florența.	Alberti: <i>Tratatul de Pictură</i> .	Van Eyck: <i>Portretul soților Arnolfini</i> , p. 47. Fra Angelico: <i>Încoronarea Fecioarei</i> , p. 49.

Date	Politică	Cultură și Știință	Arte frumoase
1442	René d'Anjou părăsește Napoli pentru Aix.		
1449-1450	Nicolae V papă: sfârșitul Marii Schisme.	Gutenberg este tipograf la Mainz.	Van der Weyden: <i>Judecata de Apoi</i> (Beaune).
1453	Căderea Constantinopolului. Sfârșitul Războiului de O Sută de Ani.		Piero della Francesca: frescele de la Arezzo, p. 56.
1456	Războiul celor Două Roze.	Marsilio Ficino îl traduce pe Platon. Primul mapamond (Veneția).	Filarete: spitalul din Milano. Uccello: <i>Bătălia de la San Romano</i> , p. 55.
1460		Manetti: <i>Viața lui Brunelleschi</i> . François Villon: <i>Testamentul</i> .	Mantegna la Mantova. Gozzoli la Florența.
1464	Moartea lui Cosimo cel Bătrân.	Primele tipografii în Italia.	Urbino: Palatul ducal. Ferrara: Palazzo Schifanoia.
1478	Conspirația clanului Pazzi împotriva familiei Medici.		Botticelli: <i>Primăvara</i> , p. 62.
1480-1481	Raid al turcilor la Otranto. „Poșta Regală” în Franța. Unitatea Spaniei.		Primele decorații ale Sixtinei. Bellini: <i>Schimbarea la Față</i> .
1492	Moartea lui Lorenzo Magnificul.	Descoperirea Americii. Prima enciclopedie modernă (Gregorius din Reisch).	Bramante la Milano.
1498-1499	Suplicii lui Savonarola.	F. Colonna: <i>Visul lui Polifil</i> .	Dürer: <i>Autoportret</i> , p. 96. Începerea noului castel de la Blois. L. da Vinci: <i>Cina cea de Taină</i> .
1500	Cesare Borgia cucerește Romagna.	Primele ediții muzicale (Veneția).	Carpaccio: <i>Legenda Sf. Ieronim</i> .
1504-1506		Portughezii în India.	Bosch: <i>Grădina desfătărilor</i> , p. 101. Rafael: <i>Logodna Fecioarei</i> , p. 82.
1509		Primele ceasuri.	Bramante și Rafael la Vatican.
1511	„Sfânta Ligă” a lui Iuliu II.	Erasmus: <i>Elogiul nebuniei</i> .	Michelangelo la Capela Sixtină, p. 76.
1513	Înscăunarea lui Leon X.		Titian: <i>Amorul sacru și Amorul profan</i> .
1516	Predicile lui Luther.	Machiavelli: <i>Principele</i> . Ariosto: <i>Orlando Furios</i> .	Vinci în Franța. Mabuse: <i>Neptun și Amfitrita</i> , p. 127.

Date	Politică	Cultură și Știință	Arte frumoase
1519-1520	Carol Quintul împărat. Cortez cucerește Mexicul.	Magellan trece de capul Horn. Pomponazzi: <i>Tratatul despre vrăji</i> .	Le Correggio : fresce (Parma).
1530		Crearea lui Collège de France.	Rosso este invitat la Fontainebleau. Correggio: <i>Danae</i> , p. 83.
1539	Crearea stării civile în Franța.	Serlio: <i>Tratatul de arhitectură</i> .	Terminarea castelului de la Chambord.
1542	Florența ridicată la rangul de ducat. Descoperirea Japoniei și a Californiei.	Vesalius creează anatomia modernă. Moartea lui Copernic.	Michelangelo: <i>Judecata de Apoi</i> , p. 76. Lescot la Luvru.
1545	Începerea conciliului din Trento.	Cardano: numerele imaginare Agrippa: <i>De re metallica</i> .	Cellini: <i>Perseu</i> .
1547	Moartea lui Francisc I și a lui Henric VIII.		Tintoretto: <i>Prezentarea la Templu</i> .
1556-1557	Abdicarea lui Carol Quintul. Dominația spaniolă în Italia.		Bruegel: <i>Turnul Babel</i> .
1562	Începutul războaielor religioase în Franța.	Sfânta Tereza de Avila: <i>Povestea vieții mele</i> .	Veronese la Villa Maser.
1564	Începuturile comerțului cu negrii.	Nașterea lui Shakespeare. Nașterea lui Galilei.	Funeraliile lui Michelangelo la Florența.
1567	Răscoala Țărilor de Jos.	Începuturile așa-numitei „Commedia dell'Arte”.	Delorme: <i>Tratatul de arhitectură</i> .
1569	Cosimo I, mare duce al Toscanei.	Primele hărți ale lui Mercator.	Vignola: biserica Gesù. Vasari: <i>Viețile</i> (ed. a 2-a).
1571	Bătălia de la Lepanto.	Palissy: studiul fosilelor.	Florența: grădinile Boboli.
1577		Torquato Tasso: <i>Ierusalimul eliberat</i> . Montaigne: <i>Eseuri</i> .	Academia de desen (Roma).
1582	Calendarul gregorian.		Palladio: teatrul din Vicenza.
1588	Dezastrul Invincibilei Armada. Asasinarea ducelui de Guise.	Primele încercări de microscopie. Stevin: stereometria.	Tintoretto: <i>Paradisul</i> .
1593	Henric IV, rege al Franței.	Moartea lui Palestrina. Editarea <i>Vulgatei</i> de către Clement VIII.	Veneția: Rialto.
1598	Moartea lui Filip II al Spaniei.	Inventarea notației algebrice.	El Greco: <i>Cristos pe Muntele Măslinilor</i> , p. 122.
1600	Supliciu lui Giordano Bruno.	Primele oratorii și opere (Monteverdi).	Rubens și Inigo Jones în Italia.

Indice

Acest indice îi cuprinde pe principalii pictori, arhitecți și sculptori (cu datele lor biografice), ca și pe scriitorii ce au influențat arta acestei perioade, precum și operele ilustrate în lucrare.

Numerele de pagină prezentate în italice trimit la legende de ilustrații, iar cele grase trimit la o dezvoltare specială.

A

- Aachen Hans von (1552-1615), 125
 Abate Carlo Giulio dell', 123
 Abate Niccolò dell' (1512-1571), 11, 123
Adorația păstorilor (Jacopo Bassano), 88
 Aertsen Pieter (1508-1575), 125
 Alberti Leon Battista (1404-1472), 53, 54, 55, 63, 64
 Alcaniz Miguel, 32
Alegoria Bunei Guvernări (Ambrogio Lorenzetti), 20
 Allori Alessandro (1535-1607), 124
 Altdorfer Albrecht (1480-1538), 98, 99
Ambasadorii (Hans Holbein), 99
 Ambrogio de Predis, 74
 Ammanati Bartolomeo (1511-1592), 121
 Andrea da Fiesole, 90
 Andrea del Castagno (1420-1457), 58
 Andrea del Sarto (1486-1530), 92, 112, 116
 Andrea Pisano (c. 1295-1349), 25, 22, 37
 Angelico (Guidolino Di Pietro, zis Fra) (1387-1455), 49, 49, 58, 65
 Antonello da Messina (c. 1430-1479), 45, 46, 54, 57, 85
 Arcimboldo Giuseppe (1527-1593), 125, 126
Arene antice (Maerten Jacobsz van Heemskerck), 127
 Aretino (Pietro Bacci Aretino, zis) (1492-1556), 85
 Arnolfo di Cambio (1240-1302), 20, 134
Autoportret (Albrecht Dürer), 96

B

- Bacchus adolescent* (Caravaggio), 129
Boia Diane (François Clouet), 94
Bal la curtea lui Carol IX (Franz Pourbus cel Bătrân), 131
 Baldung Hans (supranumit Grien) (1484/1485-1545), 100
 Bandinelli Baccio (1493-1560), 121
Baptisteriul (Florența), 38, 39
 Barbari (Jacopo de) (c. 1445- c. 1515), 54, 94
 Barthélémy d'Eyck, 41
 Bartolo di Fredi, 22
 Bartolomeo (Baccio Della Porta, zis Fra) (1472-1517), 71, 79
Bartolomeo Colleone (Andrea Verrocchio), 59
 Bassano (Jacopo da Ponte, zis Jacopo) (1510/1516-1592), 87, 88
Bărbatul cu mănășă (Tițian), 89
Bătălia de la San Romano (Paolo Uccello), 55
 Beauneveu André (c. 1330-1410), 29
 Beccafumi Domenico (c. 1486-1551), 114, 119, 116-119, 120

- Bellange Jacques de (activ între 1603 și 1616), 125
 Bellini Giovanni (c. 1430-1516), 57, 67, 84, 84, 94
 Bellini Jacopo (1400-1470), 67
 Benci di Cione (m. în 1388), 8
 Bergognone (Ambrogio da Fossano, zis) (c. 1455- după 1553), 74
 Bernini Gian Lorenzo (1598-1680), 100, 102
 Berruguete Pedro (m. în 1503), 70
 Bicci di Lorenzo (1373-1452), 64
 Bloemaert Abraham (1564-1651), 125
 Blois (castelul din), 7
 Boccador (Domenico Bernabei, zis Domenico da Cortona sau Ie) (m. c. 1549), 91
 Bondol Jean (zis Jean de Bruges sau Hennequin) (activ la Paris între 1368 și 1381), 29
 Borrassá Luis (m. în 1424), 32
 Bosch Hieronymus (1453?-1516), 100, 100
 Bosschaert Ambrosius (1573-1621), 123
 Botticelli (Sandro Filipepi, zis) (1445-1510), 58, 59-63, 62, 63, 133
 Botticini Francesco (1446-1498), 60
 Bouts Dierick (c. 1415-1475), 42
 Bramante (Donato di Angelo Lazzari, zis) (1444-1514), 70, 75, 78, 80, 129, 134
 Broederlam Melchior (c. 1328-după 1410), 28
 Bronzino (Agnolo Tori, zis il) (1503-1572), 120
 Bruegel Pieter, zis cel Bătrân (1525/30?-1569), 101, 102, 103, 103
 Brunelleschi Filippo (1377-1446), 15, 16, 37, 38, 39, 40, 40, 49, 53, 54, 55, 78
 Buffalmacco Bonamico (c. 1262-c. 1351), 26
 Bullant Jean (1520-1578), 91
Bunavestire (Donatello), 36
Bunavestire (Leonardo da Vinci), 72
 Buontalenti Bernardo (1516-1608), 121
Bust de bărbat văzut din profil (Leonardo da Vinci), 73

C

- Cambiaso Luca (1527-1585), 114
Camera soților (Andrea Mantegna), 64
 Campagnola Girolamo (i. 1433-1522), 121
 Campagnola Giulio (1482-1514), 114
 Campin Robert (1378/79-1444), 46
Cap de bărbat vârstnic (Lorenzo di Credi), 70
 Capela Pazzi (Florența), 40
 Capela castelului de la Anet, 92
 Caravaggio (Michelangelo Merisi, zis il) (1573-1610), 129
 Caron Antoine (1521-1599), 122, 123
 Carpaccio Vittore (1455-1526), 84, 85, 85, 94
 Carracci Ludovico (1555-1610), 130

- Cavallini Pietro (c. 1250-1330), 18
Căderea lui Icar (Bruegel cel Bătrân), 102
Cămătarul și nevasta lui (Quentin Metsys), 114
 Cellini Benvenuto (1500-1571), 8, 120, 122, 122, 123
Cetatea ideală, 14
 Chambiges Pierre I (m. în 1544), 91
 Chambord (castelul), 90
 Christus Petrus (1420-1473), 42
 Cimabue Cenni di Pepi, zis (c. 1240-d. 1302), 18, 22, 23, 24
 Clouet François (1520-1572), 92, 94, 120
Coborârea de pe cruce (Pontormo), 116
 Colombe Michel (c. 1430-c. 1513), 90
Condotierul Guidoriccio da Fogliano (Simone Martini), 12
Conetabilul Anné de Montmorency (Léonard Limosin), 11
 Correggio (Antonio Allegri, zis) (c. 1489-1534), 83, 84
Cositul fânului (Bruegel cel Bătrân), 103
 Cousin (tatăl și fiul), 92
 Cranach cel Bătrân Lucas (1472-1553), 126
Crearea Evei (Veronese), 108
 Cristos (Michelangelo), 76
Cristos legat de coloană (Antonello da Messina), 45
Cristos pe Muntele Măslinilor (El Greco), 133

D

- Daddi Bernardo (c. 1300-1348), 25
Damații (detaliu din *Judecata de Apoi*) (Andrea Orcagna), 23
Danae (Correggio), 83
Dante oprit la poarta Purgatoriului (Luca Signorelli), 66
 David Gérard (c. 1460-1523), 42
 Delacroix Eugène (1798-1863), 130
 Del Cossa Francesco (c. 1436-c. 1478), 66
 Della Porta Giacomo (c. 1485-1555), 79, 134
 Della Robbia Luca (1400-1482), 70, 40
 Delorme Philibert (c. 1510/1515-1570), 91, 92, 124
 Deruet Claude (1588-1660), 125
 Desiderio da Settignano (c. 1428-1464), 40
 De Vries Vredeman (1527?-1604), 129
 De Witte Pieter (c. 1548-1628), 125
Disputa Sfintei Ecaterina din Alexandria cu filozofii păgâni (Pinturicchio), 134
Doamnă la toaletă (François Clouet), 120
 Domenichino (Domenico Zampieri, zis il) (1581-1641), 99
 Domenico Veneziano (c. 1405-1461), 49, 52, 68
 Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi, zis) (1386-1466), 36, 36, 37, 37, 38, 40, 56, 64, 66, 78
 Dosso Dossi (Giovanni Luteri, zis) (c. 1490-1542), 116
 Dubois Ambroise (1543-1614), 133

Duccio di Buoninsegna (c. 1260-1318/19), 19, 22, 26, 29, 31
 Du Cerceau Androuet (familia), 92
 Dürer Albrecht (1471-1528), 6, 11, 17, 54, 58, 94, 96, 97, 97, 100, 114, 116, 125

E, F

El Greco (Domenico Theotokopoulos, zis) (c. 1540-1624), 133
 Ercole de' Roberti (c. 1450-1496), 66
 Fecioara cu Pruncul și Sfântul Ioan Botezătorul copil (Botticelli), 63
 Fecioara cu Pruncul și Sfântul Ioan Botezătorul copil (Rafael), 81
 Fecioara cu Pruncul și doi îngeri (Filippo Lippi),
 Fecioara, Pruncul Iisus și Sfânta Ana (Leonardo da Vinci), 73
 Fecunditatea (Bernard Palissy), 125
 Ferrari Gaudenzio (c. 1480-1546), 83
 Filarete Antonio Averlino (1400-d. 1465), 53, 134
 Floris Franz (1516-1570), 125
 Fontainebleau, 122-123
 Fontana Domenico (1543-1607), 78, 134
 Foppa Vincenzo (c. 1427-1515), 67
 Fouquet Jean (c. 1420-1470 sau 1480), 46
 Fra Angelico vezi Angelico
 Francesco di Giorgio vezi Martini
 Francken Hieronymus II (1540-1610), 16
 Francisc I deschizând templul Cunoașterii (Rosso), 123
 Frémiet Martin (1567-1619), 123
 Froment Nicolas (c. 1435-1484), 41
 Fuga în Egipt (Joachim Patinir), 103
 Furtuna (Giorgione), 85, 87

G

Gaddi Taddeo (c. 1300-1366), 25, 30
 Gentile da Fabriano (c. 1370-1427), 34, 35, 37, 41, 65, 67
 Gérard de Saint-Jean (Geertgen tot Sint Jans) (c. 1460- I. 1495), 42
 Ghiberti Lorenzo (1378-1455), 37, 38, 38, 39, 55
 Ghirlandaio Domenico (1449-1494), 47, 48, 61
 Giambologna (Giovanni da Bologna) (1529-1608), 8, 121, 125
 Gioconda (Leonardo da Vinci), 17, 73, 74
 Giocondo (Giovanni da Verona, zis Fra) (c. 1433-1515), 75
 Giorgione (Giorgio Barbarelli, zis) (1477-1510), 12, 84, 85, 86, 89
 Giotto di Bondone (1266/67-1337), 7, 8, 18, 19, 20, 22-26, 30, 31, 35, 39, 54, 130, 134
 Giovanetti Matteo (activ la Avignon între 1346 și 1367), 30, 31
 Giovanni da Milano (activ la Florența între 1346 și 1369), 25
 Giovanni da Udine (1487-1564), 71, 83
 Giovanni da Verona (1457-1525), 61
 Giovanni di Paolo (c. 1399-1482), 32, 33
 Giovanni di Ser Giovanni, 51
 Giovanni Pisano (c. 1245- d. 1314), 21
 Girard d'Orléans (m. în 1361), 35
 Girolamo di Benvenuto, 64
 Girolamo di Cremona (activ între 1460-1483), 53
 Girolamo da Fiesole, 90

Goltzius Hendrick (1558-1617), 125
 Gossaert Jan, zis Mabuse (c. 1478-1532), 125, 127
 Goujon Jean (c. 1510-c. 1564/1569), 121
 Gozzoli Benozzo (c. 1442-1497), 58
 Grassi Giovannino de, 30
 Grădina desfătărilor (Hieronymus Bosch), 100
 Grup de bărați goi luptându-se (Rafael), 79
 Grünewald Matthias (1460/1470-1528), 100, 100

H

Heintz Josef, zis cel Bătrân (1546-1609), 125
 Holbein Hans (c. 1465-1524), 99
 Holbein cel Tânăr Hans (1497-1543), 99, 100

I, Î, J

Ingres Jean Auguste Dominique (1780-1867), 130
 Inima, Dorința Aprigă și Dârnicia imbarcându-se cu France și Actente (Maestrul Inimii Îndrăgostite), 42
 Închinarea Magilor (Gentile da Fabriano), 35
 Încoronarea Fecioarei (Fra Angelico), 45
 Îngeri muzicieni (Luca Della Robbia), 10
 Îngerul îi vestește lui Zaharia nașterea unui fiu (Jacopo della Quercia), 41
 Întâlnirea lui Enea cu Latinus pe malul Tibrului (Giovanni di Sergiovanni), 51
 Jacobello del Fiore (activ între 1394 și 1439), 67
 Jacopo de Barbari vezi Barbari
 Jacopo della Quercia (c. 1367-1438), 40, 40
 Jacquemart de Hesdin (activ între 1384 și 1409), 29
 Jones Inigo (1573-1651), 92
 Justus din Gand (activ la Urbino între 1473 și 1475), 70

L

Laborator de alchimie (Giovanni Stradano), 115
 Laurana Francesco (m. d. 1500), 90
 Laurana Luciano (c. 1420-1479), 14, 53, 70
 Leonardo da Vinci (1452-1519), 14, 17, 32, 54, 59, 67, 70, 72-74, 72, 73, 75, 79, 83, 91, 99, 100, 133
 Lescot Pierre (1515-1578), 91
 Liberale di Verona (1445-1529), 53
 Lieferinx Josse (activ la Marsilia și la Aix între 1493 și 1505), 26
 Limbourg (frații), 29, 29, 46
 Limosin Léonard (c. 1505-c. 1577), 111
 Lippi Filippino (1457-1504), 50
 Lippi Filippo (c. 1406-1469), 49, 52, 57, 57, 58, 59, 61, 68
 Lochner Stephan (c. 1405/1415-1451), 46
 Logodna Fecioarei (Rafael), 80, 82
 Lombard Lambert (1506-1566), 125
 Lorenzetti Pietro (c. 1280-1348 ?),
 Lorenzetti Ambrogio (m. în 1348), 20, 21, 23, 25, 26, 54
 Lorenzo di Credi (c. 1459-1537), 59, 70
 Lorenzo Monaco (c. 1370-d. 1422), 34
 Lorenzo Veneziano (1336-1373), 67
 Lotto Lorenzo (c. 1480-1556), 87, 104, 105

Lucas van Leyden (1489 sau 1494-1533), 99

M

Mabuse vezi Gossaert
 Maderno Carlo (1556-1629), 135
 Madona Carandelet (Fra Bartolomeo), 71
 Madona cu para (Giovanni Bellini), 84
 Madona cu gâtul lung (Parmigianino), 116
 Madonna dell'Umiltà (Giovanni di Paolo), 33
 Maestrul Inimii Îndrăgostite, 41, 42
 Măini în rugăciune (Albrecht Dürer), 97
 Mantegna Andrea (1431-1506), 11, 38, 46, 55, 61, 64, 66, 67, 94, 108
 Marcillat Guillaume de (1467-1529), 105
 Marte și Venus surprinși de Vulcan (Tintoretto), 88
 Martini Francesco di Giorgio (1439-1502), 64, 70
 Martini Simone (c. 1284-1344), 12, 23, 26, 31, 35
 Martorell Benito (activ între 1427 și 1452), 31, 32
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni) (1401-1428), 39, 41, 43, 52, 56, 57, 83
 Masacrul inocenților (Marcantonio Raimondi), 105
 Maso di Banco (prima jumătate a secolului XIV), 25
 Masolino da Panicale (1383-1447), 39, 41
 Matteo di Giovanni (zis Matteo da Siena) (c. 1435-1495), 64
 Memling Hans (c. 1433-1494), 95
 Memmi Lippo (citât între 1317 și 1347), 24
 Mercur (Giambologna), 125
 Metsys Jan (1509-c. 1573), 113
 Metsys Quentin (c. 1466-1530), 114
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti, zis) (1475-1524), 7, 59, 63, 65, 70, 73, 74, 75-78, 76, 77, 79, 83, 87, 104, 105, 119, 121, 128, 129, 130, 134, 135
 Michelangelo îi prezintă papei Paul IV macheta cupolei bazilicii San Pietro din Roma (Domenico Passignano), 135
 Michelino da Besozzo (activ între 1388 și 1445), 30, 32
 Michelozzo (1396-1472), 37, 49, 53
 Mino da Fiesole (c. 1430-1484), 40
 Moara de apă (Albrecht Dürer), 96
 Moise (detaliu de la mănăstirea din Champmol) (Claus Sluter), 27, 28
 Montorsoli Giovanni Angelo (c. 1507-1563), 121
 Mormântul lui Francisc I și al Claudiei de Franța (Saint-Denis), 124
 Mormântul lui Sixtus IV (Vatican), 58
 Murano (sticla de), 11

N

Nașterea Fecioarei (Domenico Beccafumi), 120
 Nașterea lui Venus (Botticelli), 60, 62, 133
 Neptun și Amfitrita (Jean Gossaert, zis Mabuse), 127
 Nicola Pisano (c. 1220-c. 1287), 21
 Nimfa de la Fontainebleau (Benvenuto Cellini), 123
 Nimfă și Geniu (Jean Goujon), 121
 Noaptea (Michelangelo), 77
 Nunta din Cana (Veronese), 106-107
 Nunta lui Alexandru cu Roxana (Sodoma), 78

O, P

Orcagna Andrea (activ între 1343 și 1368), 23, 26
 Pacher Michael (m. în 1498), 46, 48
 Palatul Medici-Riccardi (Florența), 53
 Palatul Piccolomini (Pienza), 52
 Palatul Te (Mantova), 9
 Palissy Bernard (c. 1510-1589/1590), 125
 Palladio Andrea (1508-1580), 54, 92, 108
 Palma Vecchio (c. 1480-1528), 87, 89, 89
Papa Leon X înconjurat de cardinalii Lodovico de' Rossi și Giulio de' Medici (Rafael), 81
 Parmigianino (Francesco Mazzola, zis il) (1503-1540), 116, 120
 Passignano Domenico (c. 1560-1636), 135
 Patinir sau Patenier Joachim (c. 1480-1524), 103, 103
 Penni Gianfranco (c. 1488-1528), Luca (1500-1556), 83, 122
 Perugino (Pietro Vannucci, zis il) (1445-1523), 16, 57, 59, 63, 68, 69, 70, 80, 94
 Peruzzi Baldassare (1481-1536), 88, 134
Pescuitul miraculos (Konrad Witz), 95
 Pessellino Francesco di Stefano (c. 1422-1457), 53
 Pierino del Vaga, 83
 Piero della Francesca (c. 1416-1492), 52, 54, 56, 56, 57, 61, 64, 65, 67, 68
 Piero di Cosimo (c. 1462-1521), 53, 68, 69
Pietà (Cosimo Turà), 64
Pietà (Enguerrand Quarton), 25
 Pinturicchio (Bernardino di Betto, zis il) (1454?-1513), 68, 83, 134
 Pisanello (Antonio di Puccio di Cerreto, zis) (c. 1395-c. 1450), 32, 32, 35, 41
 Polidoro da Caravaggio (Polidoro da Caldara, zis) (c. 1490-1546), 83
 Pollaiuolo Antonio (1431?-1498), 52, 54, 58, 58, 65, 78, 134
 Pontorno (Jacopo Carrucci, zis il) (1494-1556), 114, 116, 116
Portret de tânără femeie (Palma Vecchio), 87
Portretul lui Fra Luca Pacioli (Jacopo de' Barbari), 54
Portretul soților Arnolfini (Jan van Eyck), 47
Portretul unei principese din familia d'Este (Pisanello), 32
Portretul unui vânător (Veronese), 130
 Pourbus cel Bătrân Franz (1545-1581), 125, 131
 Poussin Nicolas (1594-1665), 130
Povestea Estherei (Filippo Lippi), 50
Povestea lui Iosif (Lorenzo Ghiberti), 39
Povestea lui Psyche (vitrail de la Écouen), 110
Prăvălia negustorului Snellinck (Hieronymus II Francken), 16
Prezentarea la templu (Ambrogio Lorenzetti), 21
 Primaticcio Francesco (1504/1505-1570), 13, 14, 120, 122, 123
Primavera (la) sau Primăvara (Botticelli), 60, 62
Primăvara (Giuseppe Arcimboldo), 126
Profetul (Donatello), 37
 Provost Jean, 125
 Pucelle Jean, 29
Punerea în mormânt a lui Cristos (Antonello da Messina), 45

Q

Quarton Enguerrand (activ la Aix, Arles, apoi Avignon între 1444 și 1466), 25, 41
 Quercia vezi Jacopo della Quercia

R

Rafael (Raffaello Santi, zis) (1483-1520), 8, 57, 70, 74, 78, 79-82, 79, 80, 81, 82, 83, 87, 91, 105, 114, 130, 134, 136
 Raimondi Marcantonio (c. 1480-1534), 83, 105
Răstignirea (Perugino), 69
Răstignirea (Tintoretto), 105
Răstignirea (Van der Weyden), 44
Regăsirea Adevăratei Cruci: regina din Saba (Piero della Francesca), 56
 Reni Guido (1575-1642), 130
Retablul Sfântului Wolfgang: Circumcizia lui Cristos (Michael Pacher), 48
 Roberti vezi Ercole de' Roberti
 Romano Giulio (1492-1546), 9, 83, 105, 112, 120, 131
 Rosselli Cosimo (1439-1507), 63, 69, 70
 Rossellini (frații), 40
 Rossellino Bernardo (1409-1464), 52
 Rosso (Giovanni Battista de' Rossi, zis il) (1494-1540), 111, 119, 121, 122, 122
 Ruggiero di Ruggieri, 123

S, Ș

Salviati (Francesco de' Rossi, zis Cecco) (1510-1563), 124
 Sangallo Antonio da (c. 1455-c. 1535), 78, 134
 Sangallo Giuliano da (1445-1516), 55
 San Pietro din Roma, 134-135
 Santa Maria del Fiore (Florența), 15
 Sasseta (Stefano di Giovanni, zis il) (1392-1451), 32
Sărutul lui Iuda (Giotto), 19
 Schongauer Martin, zis Frumosul Martin (c. 1445-1491), 116
 Seghers Hercules (c. 1590-c. 1638), 99
 Sellaio Jacopo del (1442-1493), 60
 Serlio Sebastiano (1475-1554), 79, 91, 122
Sfânta Familie sau Tondo Dani (Michelangelo), 76
Sfântul Francisc predicând păsărilor (Giotto), 18
Sfântul Gheorghe și balaurul (Benito Martorell), 31
Sfântul Ioan Botezătorul (Andrea del Sarto), 112
Sfântul Ioan Botezătorul și pescarii (Andrea Pisano), 22
Sfântul Martial îl învie pe fiul lui Nerva (Matteo Giovanetti), 30
Sfântul Mihail doborând balaurul (Josse Lieferinxe), 26
Sfântul Petru împărțind pomeni (Masaccio), 43
Sfintele Femei la mormânt (Duccio di Buoninsegna), 19
 Signorelli Luca (c. 1445/1450-1523), 52, 65, 66
Simonetta Vespucci (Piero di Cosimo), 68
 Sluter Claus (c. 1340 sau 1350-1405/1406), 27, 28
 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, zis il) (1477-1549), 78, 83
 Solița lui Francisc I (Cellini), 122
 Spranger Bartolomeus (1546-1627), 125

Stefano da Verona (c. 1374-d. 1438), 32
 Stradano Giovanni (Jan van der Straten, zis) (1523-1695), 115
Studiul de nagâț (Pisanello), 35
Suzana la baie (Albrecht Altdorfer), 98
Șapte bucurii ale Fecioarei (Cele) (Hans Memling), 95
Școala din Atena (Rafael), 136

T

Tancred în tabăra cruciaților (Ambroise Dubois), 133
Tebaida. Scene din Viața Eremitilor (Paolo Uccello), 13
Tempietto (Roma), 75
 Tintoretto (Jacopo Robusti, zis il) (1518-1594), 87, 88, 105, 105
 Tițian (Tiziano Vecellio, zis) (1488/89-1576), 85, 89, 89, 105, 131
 Tommaso da Modena (c. 1325-1379), 25
 Traini Francesco (activ între 1321 și 1364), 26
Trei filozofi (Ceii) (Giorgione), 86
Très Riches Heures du duc de Berry: luna august (Pol de Limbourg), 29
Triptichul Portinari: Adorația păstorilor (Hugo van der Goes), 67
 Turnul Belém (Lisabona), 91
 Turà Cosimo (c. 1425-1495), 64, 66
 Turner William (1775-1851), 130

U, V

Uccello Paolo (1397-1475), 13, 37, 38, 49, 53, 54, 55, 55, 58
Ulise și Penelopa (Primaticcio), 13
 Van der Goes Hugo (c. 1440-1482), 67
 Van der Weyden (Roger de la Pasture, zis) (m. în 1464), 15, 44, 46, 66, 100
 Van Eyck Jan (1390/1400-1441), 42, 46, 47, 48
 Van Heemskerck Maerten (1498-1574), 125, 127
 Van Scorel Jan (1495-1562), 125
 Vasari Giorgio (1511-1574), 8, 17, 24, 39, 89, 121, 124
Vânătorile lui Maximilian (tapiserie), 110-111
Venus (Lucas Cranach cel Bătrân), 126
Venus din Cythera (Jan Metsys), 113
Venus din Urbino (Tițian), 89
 Veronese (Paolo Caliari, zis) (1528-1588), 11, 108, 106, 108, 130
 Verrocchio Andrea (1435-1488), 52, 59, 59, 68, 73, 74, 78
Viața Sfântului Francisc: moartea sa și verificarea stigmatelor (Domenico Ghirlandaio), 61
 Vignola (Jacopo Barozzi, zis il) (1507-1573), 79, 134
 Visconti Gian Galeazzo (1351-1402), 30
Vis de tânără fată (Lorenzo Lotto), 104
 Vivarini Antonio și Bartolomeo, 67, 85
Viziunea Sfântului Augustin (Vittore Carpaccio), 85
 Volterra Daniele da (1509-1566), 65, 128

W, Z

Witz Konrad (c. 1400-1445), 46, 95
 Zoppo Marco (1433-1478), 67
 Zuccaro Taddeo (1529-1566), 112

Bibliografie

Până în prezent nu există o sinteză valabilă asupra artelor Renașterii în limba franceză. Studiile cele mai importante sunt în engleză sau în italiană. Unele lucrări esențiale (Berenson) sunt epuizate în traducere.

Lucrarea de bază (care nu privește decât Italia) rămâne:

Giorgio Vasari, *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs, architectes etc.*, trad. nouă sub coordonarea lui André Chastel, 12 volume, Buchet-Chastel, 1980-1989. (ed. rom., *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, ed. a II-a revăzută și adăugită, trad. și note de Șt. Crudu, 3 vol., București, Ed. Meridiane, 1968; n. tr.)

De asemenea fundamentală pentru spiritul Renașterii:

Jacob Burckhardt, *la Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. H. Schmit și R. Klein, 3 vol., Le livre de Poche, 1986.

Două bune inițieri:

Jean-François Boisset, *la Renaissance italienne*, Flammarion, 1984

Thérèse Castieau, *la Renaissance française*, Flammarion, 1984

Se vor putea consulta:

Erwin Panofsky, *la Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Flammarion, 1976 (foarte erudit, dar capital).

Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie (thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance)*, Gallimard, 1967 (Reed.).

André Chastel, *le Mythe de la Renaissance (1420-1520)*, Skira, 1969.

André Chastel, *la Crise de la Renaissance (1500-1600)*, Skira, 1969.

Jean Delumeau, *la Civilisation de la Renaissance*, Arthaud, 1967

(ed. rom., *Civilizația Renașterii*, trad. de D. Chelaru, 2 vol., București, Ed. Meridiane, 1995; n. tr.).

B. Jesatz, *l'Art de la Renaissance*, Mazenod, 1983 (foarte ilustrat).

Lucrări referitoare la aspecte speciale:

Eugenio Battisti, *la Renaissance et le premier maniérisme*, Paris, 1977.

Eugenio Garin, *la Renaissance, histoire d'une révolution culturelle*, Marabout, Verviers, 1971.

Erwin Panofsky, *la Vie et l'oeuvre d'Albrecht Dürer*, Hazan, 1987.

Roberta J. M. Olson, *la Sculpture de la Renaissance italienne*, Thames et Hudson, Paris, 1992.

Daniel Arasse, *la Renaissance maniériste*, Gallimard-Electa, 1997.

G. C. Argan și R. Wittkower, *Histoire et Perspective au Quattrocento*, Éd. de la Passion, 1993.

E. Brugerolles, *Renaissance et maniérisme dans les écoles du Nord*, ENSBA, 1985.

Th. Dacosta-Kaufmann, *l'École de Prague*, Flammarion, 1983.

Michel Laclotte și Sylvie Béguin (coord.), *l'École de Fontainebleau*, Musées nationaux, 1972.

Michel Laclotte și Dominique Thiébault, *l'École d'Avignon*, Flammarion, 1983.

Pierre Barrucco, *le Maniérisme italien*, PUF, 1981.

Federico Zeri, *Renaissance et pseudo-Renaissance*, Rivages, 1985.

Anthony Blunt, *la Théorie des arts en Italie de 1440 à 1600*, Gallimard, 1966.

Manfredo Tafuri, *Architecture et Humanisme, de la Renaissance aux réformes*, Dunod, 1981.

Giulio Brigante, *le Maniérisme italien*, Montfort, Paris, 1990.

Roberto Cassanelli (coord.), *Ateliers de la Renaissance*, Zodiaque, Bibliothèque des Arts, Paris, 1998.

Jean-Pierre Cuzin, *Raphaël*, la Bibliothèque des Arts, Paris, 1994.

André Barret, *Fontainebleau, le miroir des dames*, Laffont, Paris, 1984.

Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello de Messine et l'Europe*, Jaca Book, Milano (ed. fr.), 1987.

André Chastel, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance, 1280-1580*, Office du Livre, Paris, 1983.

Patrick Mauriès, *Maniérismes*, Paris, 1990.

Patricia Fortini Brown, *la Renaissance à Venise*, Flammarion, Paris, 1997.

Bertrand Jesatz, *Renaissance de l'architecture*, Gallimard, Paris, 1995.

Paolo Galluzzi, *les Ingénieurs de la Renaissance (de Brunelleschi à Vinci)*, Giunti, Florența (ed. fr.), 1995.

Henri Zerner, *l'Art de la Renaissance en France*, Flammarion, Paris, 1995.

Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1989.

În aceeași colecție

ARTA MODERNĂ

Edina Bernard

144 pagini, 120 ilustrații

GENURILE MUZICALE

Gérard Denizéau

256 pagini, 80 ilustrații